INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXII, ZESZYT 1

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1971

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXII, ZESZYT 1

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1971

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1971. Nakład: 1200 + 150 egz. Objętość: ark. wyd. 33,20, ark. druk. 27,25, ark. A1 36,30. Papier druk. sat. kl. V, 70 g, 70 × 100. Oddano do składania 30 XI 1970. Podpisano do druku 15 III 1971. Druk ukończono w marcu 1971. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 1368/70. K-9. Cena zł 45.—

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

JERZY KWIATKOWSKI

ŚWIAT-ŚWIATŁO W POEZJI PRZYBOSIA *

1

Wiemy już, jaką ewolucję przeszła w drugim modelu poezji Przybosia podstawowa tej poezji figura geometryczna: symbol ruchu i doskonałości, ludzkiej, doczesnej, ziemskiej miary i tęsknoty za nieskończonością — koło. Przekształciło się czy raczej wzbogaciło o — koło czasu. Wiemy już także, jakim przemianom uległ podstawowy, intencjonalny cel tej poezji: widzieliśmy, jak myśl o rozruchu świata wzbogaciła się o myśl o jego wiecznym od-poczynaniu, a — z drugiej strony — spotęgowała o dążenie, by zjednoczyć się ze światem, ze Wszystkim, stać się nimi.

Nie znamy jeszcze źródeł i rodzaju energii, jaka — w tym modelu — puszcza w ruch Przybosiowski świat, Przybosiowską wyobraźnię.

---

* Praca stanowi fragment książki pt. *Świat poetycki Juliana Przybosia.* Po rozdziale wstępnym pt. *Start* (zob. „Twórczość" 1971, nr 2), analizującym pierwsze dwa tomiki poety, książka ta omawia jego twórczość dojrzałą sposobem podwójnym: 1) ukazując jej wewnętrzną strukturę; 2) przedstawiając jej rozwój chronologiczny. Sposób drugi nie wymaga objaśnień. Wymaga ich natomiast sposób pierwszy. Dzieło poety narzuciło tu konieczność wprowadzenia pewnego podziału: re-wizja tej poezji została dokonana dwukrotnie. Za pierwszym razem na podstawie — w przybliżeniu rzecz traktując — utworów z lat 30-tych i i 40-tych, za drugim razem — utworów z lat 50-ych i 60-ych. W ten sposób powstały dwa — powiązane ze sobą — modele poezji Przybosia. Fragment niniejszy jest rozdz. 11 książki i wchodzi w skład modelu d r u g i e g o. Poprzedzają go rozdziały: 9. *Koło czasu* (zob. „Ruch Literacki" 1970, z. 5) i 10. *Wszystko — i Nic*. Rozdział 10 omawia to, co nazwać można istotą metafizyki Przybosiowskiej tych lat: problem *principium individuationis*, problematykę „ja", Bytu („Wszystkiego") i Nicości. Zamyka analizę tego modelu rozdz. 12: *Trwa spór...*, w którym omówiona zostaje Przybosiowska dialektyka Trwania i Zmienności. (Dla orientacji czytelnika podaję również tytuły rozdziałów dotyczących modelu p i e r w s z e g o: 3. *W języku koła*, 4. *W języku pionu*, 5. *Źródła energii.*) — W pracy zastosowano następujące skróty oznaczające tomy, z których pochodzą cytowane utwory: N = *Narzędzie ze światła.* Warszawa 1958. — P = *Próba całości.* Warszawa 1961. — W = *Więcej o manifest.* Warszawa 1962. — Z = *Na znak.* Warszawa 1965. — K = *Kwiat nieznany.* Warszawa 1968.

Otóż tym razem — podobnie jak w okresie „startu", kiedy źródłem takim był prąd elektryczny, a odmiennie jak w modelu pierwszym — ogromną rolę odgrywa w tej poezji energia „z zewnątrz". Energią tą jest — światło.

Najjaśniej pisze o tym sam poeta we *Wstępie do poetyki* (W:)

Z mojego słowa jak z fotokomórki
może odczytasz młode światło w chwili,
gdym jego natężenie przemieniał na dźwięki.

Fakt, że tego rodzaju energia, energia „osobna", powróciła do tej poezji, pełniąc w niej rolę nieco podobną jak w okresie wczesnym elektryczność [1] — pozwala wysnuć pewne wnioski, sygnalizuje pewne różnice, oddzielające okres stanowiący główną podstawę dla modelu pierwszego od okresu, na którym oparto — kształtowany obecnie — model drugi. Tam — energia „osobna" była zbyteczna, poczucie nadmiaru rozsadzało całą tę poezję: jej podmiot liryczny, jej świat, jej język. Był to okres, w którym poezja Przybosia stanowiła zjawisko najbardziej — w całym swoim przebiegu — samowystarczalne, immanentne. Był to też okres jej szczytowych osiągnięć artystycznych. Teraz — w pojawieniu się, niejako „na nowo", owej energii — dostrzec można sygnał jakiegoś jak gdyby uszczuplenia pełni artystycznej doskonałości. W świecie poezji Przybosia pojawiła się znów — podobnie jak w okresie wczesnym — potrzeba transcendencji: potrzeba zasadniczego odwołania się do poza-poetyckiej, pozajęzykowej sfery rzeczywistości. (Nie chodzi tu o tematykę, lecz o sam status poezji, o samą istotę jej oddziaływania.) Jeśli jednak w okresie „startu" sferą tą była rzeczywistość życia społecznego, teraz — jest to rzeczywistość filozoficznej refleksji. Toteż to, co poezja ta straciła na doskonałości — samowystarczalnego — artyzmu, to zyskała na szerokości horyzontów intelektualnych, na pogłębieniu problematyki metafizycznej, na śmiałości myśli — i tej, która drąży Wszystko, i tej, która drąży — stwarzając ją jednocześnie — poezję.

I w tej właśnie przemianie — jak zazwyczaj u Przybosia: na wysokim piętrze uogólnień — rozwój jego poezji okazał się zbieżny z dominującą w całej współczesnej liryce — tendencją rozwojową.

2

Motyw światła stanowi tu — nie bez antecedencyj w okresach poprzednich — centrum całego rozległego kręgu motywów takich, jak:

---

[1] Zwróćmy nawiasem uwagę, że w fotokomórce (a słowo to występuje w zacytowanym przed chwilą fragmencie), czyli komórce fotoelektrycznej — energia świetlna przekształca się w energię elektryczną...

błyskawica, ogień, słońce. Już proste wyliczenie tych słów wskazuje na pewną ambiwalencję owego świata jasności: jest w nim — podobnie sprawa przedstawiała się z elektrycznością — światło, które niszczy, i światło, które żywi. Oczywisty to odpowiednik, oczywista realizacja — znanego nam z poprzednich rozdziałów — schematu ekstremistycznych przeciwieństw, schematu dwubiegunowości. (Jakkolwiek realizacją bardziej „klasyczną” byłoby przeciwstawienie przeprowadzone z innego punktu widzenia: światło — ciemność, także zresztą występujące w tej poezji.)

Światło niszczące: błyskawica, ogień — bynajmniej jednak nie musi łączyć się w poezji Przybosia z ujemną waloryzacją emocjonalną. Fascynuje, bliższe jest waloryzacji dodatniej. Zapewne i dlatego, że stale przecież nie tyle budzi się, ile żyje w tym poecie Polanin: czciciel słońca, ale i ognia, a także sympatyk pioruna [2]. Dość przypomnieć — przejawiające się poprzez burzę — „wybuchowe istnienie” z wiersza *Istnieć* (*Równanie serca* — 1938)...

Najwyraźniej może przypomina tu o sobie — odgrywająca tak wielką rolę w tej poezji — jedność przciwieństw: zachwyt — przerażenie. Tym bardziej że owe dwie ambiwalencje połączone zostały przez samego poetę w jednym spośród tych jego utworów, które nazwaliśmy w poprzednim rozdziale autopsychoanalitycznymi: w wierszu *Świat się oddala* (P). Poeta wyjaśnia w nim, wyjaśnia niejako samemu sobie (relacjonuje bowiem moment, w którym sprawa ta stała się dlań jasna) — genezę „straszących go o północy” snów i wizyj pożaru. Obsesję tę tłumaczy sobie mianowicie jako konsekwencję tragicznego wypadku, któremu uległa starsza odeń o rok siostra: wpadłszy do pastuszego ogniska, spłonęła w nim żywcem.

i nie ocalałem
w łonie matki bolesnej
od płomienności

— pisze poeta.

Ten autopsychoanalityczny fragment, mówiący o „embrionalnym prawzorze wyobraźni”, o „zjawie z szeptanego w rodzinie nieszczęścia”, następuje tuż po fragmencie — wiersz ma kompozycję luźną — w którym

---

[2] Jak silnie kulty te i sympatie zakorzenione były — do niedawna przynajmniej — w kulturze ludowej całej Słowiańszczyzny, jak przy tym mieszały się w niej ze sobą motywy: światła, ognia, słońca, przekonać się można czytając K. Moszyńskiego *Kulturę ludową Słowian* (t. 2, cz. 1. Wyd. 2. Warszawa 1967, zwłaszcza s. 430—451 — omawiające motyw słońca, do którego powrócimy tu za chwilę, i 485—506 — omawiające motyw pioruna i ognia). Spośród innych publikacji wymienić warto książkę S. Czernika *Trzy zorze dziewicze* (Łódź 1968), mianowicie dwa jej rozdziały: *Słońce* i *Ogień*.

dokonana została wnikliwa analiza własnej poezji, związana z motywem zachwytu-przerażenia i zamknięta motywem światła.

W ten sposób w relacji samego poety, który wyręcza tu niejako krytyka-psychoanalityka (pisze też dalej o owej „płomienności" jako o „tłumionej przez życie całe") — przedstawia się biograficzna geneza omawianego tu zespołu perseweracyj. Nie jedyny to temat i nie jedyny problem wiersza *Świat się oddala*. Zanim jednak doń powrócimy, rozejrzyjmy się — choćby najbardziej pobieżnie — po całym Świecie-świetle tej poezji. Począwszy od jego — tym razem czysto poetyckich — początków.

3

Krąg światła odgrywa poważną rolę już u samego zarania twórczości Przybosia. W końcu — pierwsze dwa wersy pierwszego wiersza pierwszego tomu brzmią:

Gdy na ulicach gorą jak słupy ogniste
Reklamy świetlne, łuki, żar illuminacyj —
(*Inwokacja*. W tomie: *Śruby* — 1925)

Jest to przede wszystkim światło ostre, agresywne, groźne, niekiedy — niszczące. Częściej zresztą od słowa oznaczającego je wprost — występują słowa inne: ogień, pożar, błysk, wybuch. Zjawisko to wiąże się zarówno z elektryczno-przemysłowym uwarunkowaniem tematycznym tego kręgu motywów jak z ówczesną gniewno-dynamiczną postawą poety. Nawet słońce „okute" jest tu w „metalowy blask" i „owite zwojem żaru jak elektromagnes" (*Dynamo*. W tomie: *Śruby*). Ale nadmiar pożarów i pożóg przekracza już granice tych uwarunkowań. Cóż dopiero — apokaliptyczny ogień w *Purpurowym ośle*. I — zawsze — światło razi, wybucha, oślepia.

Oczu przekłutych światłem nie poostrzyć blachą!

— czytamy w wierszu *Porwany przez przenośnię* (w tomie: *Oburącz* — 1926).

Miasto, wulkan kamienny, wybucha światłem i warem

— czytamy w *Rekordzie* (w tomie: *Oburącz*).

Na pół mistyczna przemiana, rozpłynięcie się w prądzie elektrycznym, o czym była mowa w rozdziale *Start*, jest także przemianą, rozpłynięciem się — w świetle:

Popłyniemy napięci w prąd radosnej energii:
Przemienieni w promienie, skry, ampery i ergi.
(*Pieśń o lokomocji*. W tomie: *Śruby*)

Potem — światło w poezji Przybosia, jakkolwiek stale w niej obecne, nieco przygasa. Już jednak w *Równaniu serca* zaczyna odgrywać rolę o wielkiej wadze. Zwróćmy uwagę na dwa przykłady:

> Bezszelestem świetlistych skrzydeł od szczytu do szczytu
> rozsunęło się słowo:
> Jestem!
> (*Nad Śląskiem*)
>
> Świat się spełni od razu, w błysku!
> (*Niedostrzegalnie*)

Wiadomo, jak wielka jest rola owego „Jestem!" w poezji Przybosia. A przy tym — powiedzieć można, że w obydwu tych fragmentach poprzez światło jawią się poecie — Genezis i Apokalipsa.

I jeszcze jeden przykład:

> Już tylko tchem — tętnem rozpędzonym do szału
> równać się światłu
> (*Na szczycie.* W tomie: *Póki my żyjemy.*
> Wiersz napisany w lipcu 1939)

Trzy te cytaty wyznaczają — i zapowiadają — rozpiętość związanej z motywem światła problematyki. Trudno o rozpiętość szerszą, o problematykę bardziej zasadniczą.

4

Począwszy od tomu *Póki my żyjemy*, „słońce" i „światło" należą — można to śmiało bez obliczeń stwierdzić — do słów-kluczy poezji Przybosia. Bywają okresy, że jedno przynajmniej z nich pojawia się w każdym niemal wierszu poety. Nie chodzi tu zaś jedynie o ich funkcję w przedstawianiu przezeń pejzażu, w widzeniu świata. Zgodnie z zamieszczonym powyżej sygnałem — grają one doniosłą rolę w ewokowanym przez tę poezję systemie światopoglądowym i należą do najważniejszych elementów zawartej w tych wierszach mitologii.

Zacznijmy od słońca — głównego źródła światła. Pamiętając, że i poeta od niego zaczął — debiutując sonetem pt. *Wschód słońca...* [3]

Na wstępie — warto tu odnotować włączenie tego motywu w tak istotny dla poezji Przybosia mechanizm systemu kół. W wierszu *Podróż do kraju* (w tomie: *Rzut pionowy*) czytamy:

> ...Wschód nawija na krąg słońca widnokręgi podróżnicze...

---

[3] „ogłoszonym bezimiennie w konspiracyjnym pisemku »Zaranie«" około r. 1916 — jak podaje *Słownik współczesnych pisarzy polskich* (t. 2. Warszawa 1964, *s. v.*).

W ten sposób — zaczynający się na czoło wysuwać motyw zostaje natychmiast wciągnięty w tryby rządzącej tą poezją wyobraźni. Ale przecież — nie można zapominać, że motyw ten jest już — *implicite* — w wyobraźni tej zawarty, że leży on u jej podstaw: zarówno jako pierwowzór koła jak jako uwarunkowanie kolistego (ściślej: przebiegającego po bliskiej okręgowi koła orbicie eliptycznej) ruchu Ziemi, jak wreszcie — jako uwarunkowanie zmian pór roku, skąd wywodzą się i Przybosiowskie koła czasu, i — związane z mitami agrarnymi — Przybosiowskie „zmartwychwstania". (Słońce jest zatem dosłownie źródłem energii, motorem.)

Z drugiej strony: związek koła ze słońcem, traktowanie koła jako symbolu słońca — to jedno z najbardziej powszechnych zjawisk w tradycji naszego (i nie tylko naszego) kręgu kulturowego. Najczęściej przy tym — przejawiające się w obrębie kultów solarnych czy ich pozostałości w społecznej wyobraźni. Trójca: Bóg — Słońce — Koło czy *Sacrum* — Słońce — Koło, to jeden z fundamentów naszej kultury. Także — w sensie: koło, które się toczy, obraca wokół osi. Marguerite Loeffler-Delachaux, która symbolice koła poświęciła całą książkę, pisze m. in.:

> *La roue, c'est le dieu solaire bondissant dans l'espace et accomplissant — selon l'ancienne croyance — sa révolution autour de la terre* [4].

— po czym przytacza bogatą dokumentację, czerpiąc z różnorodnych religii i wierzeń całego świata.

Naturalna, chłopska, wyrosła z kultu ziemi „przyrodniczość" Przybosia byłaby czymś niepełnym i — by tak rzec — niewdzięcznym, gdyby w poezji tej słońce, „słonko", owo „słoneczko", które w pieśni ludowej „oj, kołem, kołem, kołem [...] chodzi" [5] — nie odgrywało wielkiej roli. Toteż nie dziwi w niej pojawianie się już nie tylko zlaicyzowanych reliktów, lecz także świadomych aluzyj do kultów solarnych, myśl o deifikacji słońca. Wiadomo zaś, że myśl ta, często występująca w dziejach religii całego świata, nie jest obca i tradycjom ludowej kultury słowiańskiej. Liczne przykłady różnorodnych form kultu słońca, „kojarzenia słońca z Bogiem" aż po ich identyfikację — wymienia w swojej fundamentalnej *Kulturze ludowej Słowian* Kazimierz Moszyński [6].

[4] M. Loeffler-Delachaux, *Le Cercle. Un symbole*. Paris b.d., s. 69. — Prócz tej autorki o związkach koła z mitami solarnymi pisze m. in. M. Eliade (*Traktat o historii religii*. Tłumaczył z francuskiego J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 149—150, 155), u nas — Czernik (*op. cit.*). Oczywiście jednak — bibliografia dotycząca mitów solarnych jest ogromna, symbolika słońca niezwykle bogata... Tu — poruszamy się tylko po brzegach tej problematyki.

[5] Zob. Czernik, *op. cit.*, s. 191 (tekst z Kolberga).

[6] Moszyński, *op. cit.*, s. 432—451.

U Przybosia — oczywiście z zachowaniem pewnego dystansu — *expressis verbis* myśl o owej identyfikacji zostaje wypowiedziana w tekście prozatorskim:

> Nadchodzi święto narodzenia Bożyka (a może Bożyca?), czyli słonka, zaczynającego swój nowy cykl jednoroczny [...] [7].

— ale i teksty poetyckie czy parapoetyckie, nie dopowiadając rzeczy do końca, niedwuznacznie jednak w tymże kierunku wiodą. Oto parę spośród nich:

> Jeśli już „śpiewać" czyjąś sławę — to głosić będę chwałę słońca!
> (*Sława słoneczna.* N)

> wzeszło słońce i huknęło słowo świata
> (*Słońce wschodzące.* N)

> Nade mną nic się nie rozbiło, ale tam, we wnętrzu światła katedry, wpatrzonemu w rozetę, to, co tu bełkocę, było tak jasne, jakbym spożył słońce.
> (*Jak możliwy jest liryzm.* P)

Ostatni cytat pochodzi z — analizowanego już poprzednio — utworu, w którym mowa o *quasi*-mistycznym doznaniu stanowiącym istotę poezji. W tym kontekście owo „spożycie słońca" wyraźniej jeszcze nabiera charakteru sakralnego, charakteru swoistej eucharystii.

Należy tu — wreszcie — przedziwny *Zabobon* (w tomie: *Najmniej słów* — 1955): również — połączenie kultu słońca z pragnieniem osiągnięcia jakiejś metafizyczno-mistycznej integracji: „tu z tam". Pisany w trzeciej osobie, utwór ten podmiotem owych tęsknot czyni kogoś działającego w pierwotnie-magiczny sposób: klęka on, po czym układa własne ciało tak, by „dotknęło" linii horyzontu (powraca tu stała w tej poezji obsesja) i dzięki temu „zetknęło się" ze słońcem [8].

Pojawia się zresztą i motyw swoistej „słonecznej" homodeifikacji. A to w *Człowieku bez granic* (N), gdy mowa o

> kuli ziemskiej,
> toczącej się przecież wokół
> ścigającego słońce
> — jak z jabłkiem nadkrólewskim z władzą wiedzy w ręce —
> człowieka-słońca.

---

[7] J. Przyboś, *Zamiast pastoralki*. W: *Sens poetycki*. T. 2. Wyd. 2. Kraków 1967, s. 283. — Tu — pamiętać trzeba także o starych tradycjach kultury europejskiej: Święto Bożego Narodzenia zostało przecież wprowadzone na miejsce święta „narodzenia niezwyciężonego słońca", które świat grecko-rzymski obchodził 25 grudnia.

[8] O klękaniu i padaniu na twarz pisze „także" Moszyński (*op. cit.*, s. 438). Tyle że zwyczaje te dotyczyły raczej wschodu słońca niż — jak u Przybosia w tym utworze — zachodu.

Obraz to już jednak daleki od wszelkiej sakralności czy mityczności. To, co można by nazwać metafizycznym nacechowaniem słońca, występuje natomiast w *Drodze do Chojen* (N). Jest to bardzo rzeczowy, sprawozdawczy, autoanalityczny opis niezwykłego, niesamowitego przeżycia doznanego w momencie, w którym

> Zza wzgórza — nie wzeszło — ale jakby czyjąś ręką wypchnięte, szeroką na pół nieba boga Apollina ręką — skoczyło naprzód — poziomo w krajobraz, we mnie Słońce i —
> Zagubiłem się w przestrzeni.

Sam poeta porównuje, otwarte tym wstrząsem, niezwykle ostre doznanie dziwności świata — z przeżyciem, jakie zrelacjonował w wierszu *Żyjąc*: z ową pierwszą rewelacją Bytu, do której parokrotnie w poezji swej powraca, najpełniej ją analizując w *Znaku przedsłownym*. W ten sposób — słońce staje się katalizatorem wyzwalającym niezwykłe — przez zachwyt-przerażenie wyrażające się — stany psychiczne.

Inna sprawa, że i tu — w niczym nie podważając indywidualno-autentystycznego charakteru tego opisu — natrafić można na pewne związki ze sferą, niedawnych już stosunkowo, wierzeń ludowych. Mowa o — szczegółowo referowanej przez Kazimierza Moszyńskiego — wierze w „tańczenie" czy „podskakiwanie" słońca o wschodzie. Bardzo żywa do niedawna wśród Słowian (także we wschodniej Polsce), wiązała się ona z przekonaniem o wielkim a ambiwalentnym przeżyciu, jakie łączy się z dostrzeżeniem tego fenomenu. Moszyński cytuje w tym momencie zdanie „pewnej Wielkorusinki":

> Kiedy ujrzysz (skaczące słońce) [...], i cieszysz się, i straszno ci trochę [9].

Zachwyt — przerażenie...

Ale *Droga do Chojen* pozwala spojrzeć na Przybosiowskie słońce również i w zupełnie inny sposób.

5

W pewnym momencie tego utworu — kiedy oczy poety odwrócone są od słońca — pojawia się opis następującego doznania wzrokowego:

> — i wtedy tylko dostrzegałem obok kątem oka szary bez określonych kształtów obszar-tło, na którym biegały czarne, zielone, fioletowe, różowe, niedokładnie okrągłe i pomykające koła, kółka, koła.

---

[9] M o s z y ń s k i, *op. cit.*, s. 448. Uczony silnie przy tym podkreśla szczególnie dodatnią wartość, jaką dla ludu ma słońce w s c h o d z ą c e. I tu znów natrafiamy na zbieżność z poezją Przybosia.

Nic to innego, jak powidoki słońca.

Wpływ teorii i malarstwa Władysława Strzemińskiego na poezję Przybosia, zbieżności między obydwoma twórcami i ich współdziałanie — mogłyby, i powinny, stać się przedmiotem osobnego studium. Tu — można tylko zasygnalizować tę problematykę: sztuka jako wieczne od-poczynanie, sławny ideał „dziewiczego oka” (Strzemiński był pod tym względem niejako kontynuatorem bardziej jeszcze skrajnego, bliskiego „zerowemu punktowi” — Malewicza); „idea integracji życia poprzez sztukę” (dotyczące Strzemińskiego sformułowanie Przybosia [10]), kiedy to malarstwo i rzeźba zanikną, roztopią się w życiu; wynikająca z tejże idei wizja przyszłej architektury; swoista koncepcja malarskiego widzenia... Całokształt tych spraw musimy pozostawić na uboczu. Co bowiem nas w tej chwili przede wszystkim interesuje, to rola słońca w późnym malarstwie Strzemińskiego i jej — poświadczone przez samego poetę — związki ze „słonecznością” poezji Przybosia.

Jak malował słońce Strzemiński? Autor przedmowy do jego *Teorii widzenia* tak sprawę tę referuje:

> Chodziło mu o ześrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego, co się widzi. [...] W ostatnich obrazach olejnych osiągnął ową jedność nie na drodze zjednoczenia charakterystycznego wyrazu przedstawianego przedmiotu z abstrakcyjnym jego uogólnieniem, lecz nieoczekiwanie inaczej. Sięgnął do samego źródła wszelkiego koloru i światła. Jak Van Gogh w ostatnim szaleńczym okresie, Strzemiński malował słońce. Ale gdy Van Gogh ukazywał je na płótnie — naiwnie — jako żółtą kulę wirującą, Strzemiński szaleńcze marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie w i d o k słońca, lecz jego p o w i d o k, dał kolor wnętrza oka, które spojrzało w słońce. W dwu jego ze znanych mi obrazów, jakie malował w czasie, gdy był profesorem w szkole łódzkiej, płonie to słońce rzeczywiście schwytane przez oko człowieka na zawsze. Obrazy te są jak protuberancje kolorów, jak niezastygłe, trwające w szalonym pędzie eksplozje światła, barw i kształtów, jak nie kończąca się pogoń powidoków [11].

Poetyckie powidoki tych malarskich powidoków pojawiają się w poezji Przybosia lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wcale często. I tak w *Głosie o poezji* (w tomie: *Najmniej słów*) zawarty jest cały hołd pamięci Strzemińskiego: poeta określa „dawne swoje pisanie” jako „kolorowy dym ze stosu spalonych obrazów Władysława Strzemińskiego”, po czym następują uwagi o „widomych ślepcach” (*nota bene*, świetny obraz: dwuznaczność językowa stwarzająca pozór paradoksu), którzy skazali zmarłego właśnie (data wiersza: 1953) malarza na biedę, i wreszcie — proroctwo:

---

[10] J. P r z y b o ś, przedmowa do: W. S t r z e m i ń s k i, *Teoria widzenia*. Kraków 1958, s. 9.

[11] *Ibidem*, s. 11.

dzień przyjdzie,
kiedy jego „Słońca" oświecą
oczy wszystkich — od razu.

Podobnie bezpośredni hołd znaleźć można — w kilkanaście lat później — w wierszu *Pamiętane góry* (K):

„Słońce" Strzemińskiego stało się źródłem światła.

Gdzie indziej — odwołania się są anonimowe, łatwo wszelako prowadzą na trop ukochanego malarza i teoretyka. Np. w wierszu *Do malarki* (w tomie: *Najmniej słów*), całym opartym na motywie słońca, a zakończonym — są to okolice 1953 r. — słowami:

Ubierzemy ją, włókniarkę przodowniczą,
w powidoki słońca: w słonecznice,
niech pod okiem i pod ręką
pięknieje!

(Wyjaśnić tu trzeba, że nie chodzi o włókniarkę z krwi i kości, lecz o Łódź...)

Podobnie sprawa wygląda w parę lat później:

zamieszkamy w powidoku słońca

— mówi poeta w *Widzeniu katedry w Chartres* (P). A w wierszu *Dziecko i paw* (W) uczy córeczkę:

To po-słonko
co po słonku miga w oku,
dokądkolwiek spojrzysz potem,
i na trawie, i w bajorku, coraz inne:
fiołkowe, różowe, sine...

Jest w tej poezji takich — analitycznych — obrazów powidoku więcej. Przytoczmy — obok cytowanego tu już fragmentu *Podróży do Chojen* — jeden jeszcze:

W widoku tak jasnym, że
chyba znamię wypalił mi w oczach,
że, gdzie spojrzę, z każdym mgnieniem powiek,
odbija popatrzonym słońcem
przeciwbarwną tłu
pieczęć świetlności

(*Wschód słońca*. W tomie: *Najmniej słów*)

Trudno — rzecz jasna — w tych i podobnych im przykładach wyważyć rolę, jaką odegrały teorie i obrazy Strzemińskiego, trudno powiedzieć, w jakim stopniu mamy tu do czynienia z inspiracją, w jakim — ze zbieżnością dwu pokrewnych natur, dwu zbliżonych systemów reagowa-

nia na świat. W każdym razie — wydaje się rzeczą niewątpliwą, że twórczość Strzemińskiego, po pierwsze — ośmieliła Przybosia do analizy percepcji wzrokowej słonecznego światła, po drugie — podsunęła mu terminologię.

Tak czy inaczej sfera wspólnych „słonecznych" zainteresowań i fascynacyj obydwu twórców jest szeroka i dotyczy zagadnień dużej wagi. Szczególnie przy tym istotne dla dokonywanej przez nas re-wizji wydają się trzy sprawy: Dynamiczna wizja światła słonecznego, traktowanego jako szereg eksplozyj. Swoisty kult słońca jako symbolu czy drogi ku osiągnięciu Wszystkiego. Kryjąca się w teorii powidoków możliwość ścisłego związania światła z jego negacją.

Sprawa pierwsza nie wymaga w tej chwili dodatkowych objaśnień. Wymagają ich natomiast sprawa druga i trzecia.

Przyboś jest ogromnie uczulony na to, co nazwać można syntetycznością widzenia u Strzemińskiego: zarówno w jego unizmie jak w jego malarstwie powidoków. Pisząc o obydwu tych zasadach twórczych, podkreśla osiągniętą dzięki nim wypadkową wszystkich aspektów tego, co się widzi, czy tego, co się widziało. Otóż owa syntetyczność odgrywa także ogromną rolę w jego poezji, wiemy jak bardzo, jak zasadniczo wymierzonej we Wszystko. Różne są tu jej formy. W *Południu* (Z) — zbyt długie fragmenty wiersza trzeba by tu cytować, byśmy sobie mogli na to pozwolić — wiąże się ona np. ściśle z teorią powidoków. Wydaje się jednak, że poeta „rozciąga" niekiedy ową jedność widzenia, owo nakładanie się na siebie poszczególnych widzeń — w czasie. Relacjonuje jak gdyby przeżycia kogoś, kto zdolny jest zatrzymywać w sobie już nie tyle powidoki, ile odbite w umyśle obrazy, i — z powrotem wiernie je ewokować. W ten sposób — po innej, bardziej zracjonalizowanej, drodze — docieramy do tego samego zjawiska, które określaliśmy w poprzednich rozdziałach jako powrotność czasu, „dwuczas", zjawiska, które występuje w takich wierszach, jak *Jedno drzewo* czy *To samo* (Z).

A światło i jego negacja?

Nie można tu już poprzestać na zacytowanym fragmencie przedmowy Przybosia. Sięgnąć trzeba do tekstu Strzemińskiego. Dając definicję powidoku, pisze on m. in.:

> pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwstawnym zabarwieniu [12].

Powtórzmy: „przeciwstawnym zabarwieniu" — o to bowiem właśnie chodzi nam tutaj. A oto jeszcze fragment definicji encyklopedycznej:

---

[12] Strzemiński, *op. cit.*, s. 51—52.

w przypadku olśnienia wywołanego b. silnym bodźcem świetlnym, po ustaniu jego działania powstaje p[o w i d o k] u j e m n y, w którym miejsca jasne oglądanego uprzednio obrazu są widziane jako ciemne [...] [13].

Otóż — rzadko, w wystarczająco jednak ważnych momentach, by zwrócić na siebie uwagę — pojawia się u Przybosia ściśle wewnętrznie powiązana opozycja: światło — ciemność, nierozwinięty odpowiednik, nierozwinięta oboczność innych antytetycznych par tej poezji, wchodzących w skład schematu dwubiegunowości. Na ogół zresztą — wspólnie z nimi występująca. Tak np. w *Znaku przedsłownym* (P) czytamy o „Wszystkim":

a ono [...] nade mną. Czarno-światłe, wydęte jak odwrócony
największy Dół — nade mną.

Podobnie — w *Początku* (P):

bo śpiew...
To — pomiar ciszy.
Świecący przewód
do żądzy słońcożernej, ciemności najskrytszej.

To żonglowanie światłem-ciemnością wydaje się jedną z konsekwencyj zafascynowania zjawiskiem powidoku. Jest jednak — w obrębie tej pozycji — konsekwencją skrajną i wyjątkową. Nieco podobne są tu proporcje, jak między Wszystkim a Niczym... W zasadzie — Przybosiowskie powidoki są barwne: tak jak wszystko, co wiąże się w niej ze Strzemińskim — sygnalizują potęgę i radość życia.

6

Istnieje wreszcie jeden jeszcze aspekt Przybosiowskiego kultu słońca: jego — jakżeby inaczej — tajemnicza więź ze słowem:

i gdy mówię — słowo w słowo wschodzi słońce
(*Znowu na rodzinnych polach.* W tomie: *Póki my żyjemy*)

wzeszło słońce i huknęło słowo świata

i wysławiam, słońce w słowie rozniecam
(*Słońce wschodzące.* N)

W pewnej mierze zestawienie to dyktuje zapewne poecie — nieobca mu i w innych wypadkach — skłonność do paronomazji: wykorzystywania przypadkowych zbieżności brzmieniowych. (Jednak — przypadkowych tylko z punktu widzenia naukowego.) Ale związki te sięgają i głębiej. Warto przypomnieć, że podwójne równanie: Słowo = Istota

[13] *Wielka encyklopedia powszechna* PWN, *s. v.*

Bytu = Słońce, pojawiało się w poezji Młodej Polski... Przybosiowskiemu

wzeszło słońce i huknęło słowo świata

— odpowiada — z nie tak w końcu odległej przeszłości — Antoni Lange:

Słowo jak słońce. [...]
[. . . . .]
Duch niezwalczony dąży wciąż do słońca,
Poznanie słowa — to poznanie Boga! [14]

(Związek tych symboli, mający wielorakie źródła religijne i mistyczne, znajdziemy też u Słowackiego: w wywiedzionym z Apokalipsy obrazie Pani Słonecznej, Pani Słowa ze słońcem na głowie — z *Króla-Ducha* ⟨rapsod I, pieśń 1, oktawy 16—17⟩ i z wiersza *Góry się ozłociły...*)

Istnieją tu wszakże i związki mniej mistyczne, bardziej z pewnością zgodne ze świadomymi zamysłami autora. I tak w *Wierszu staroroczznym* (W) Przyboś zestawia ze sobą „słowo" i „słońce", wskazując na ich wspólną cechę: „rozbłysk" — znaczeń i promieni. (Czyni to jednak w sposób nie tak prosty: mianowicie w kontekście, który mówi o marzeniu poety, by słowo „słońce" — słońcem się stało... *Nota bene*, owo spotkanie się słońca z odwiecznym „rajskim" marzeniem poetów nie jest w poezji tej odosobnione.)

Kiedy indziej znów, domagając się:

„Dajcie mi słońce Grecji,
a odmłodzę Homera!"

— pisze usprawiedliwiająco:

moje słowo
jest światłoczułe i staje się cichsze,
kiedy słońce nie świeci.
(*Wstęp do poetyki*. W)

Przyznać trzeba, że niezwykła jest ta słoneczna żarliwość i trudno ją w tym nawet rozdziałku, poświęconym relacji: słowo — słońce, rozpatrywać w kategoriach językowych. Wyraźniej niż w wielu innych wypadkach sprawdza się tu — ukazana w jednym z poprzednich rozdziałów — zasada zidentyfikowania poezji z istnieniem. Z istnieniem — zdumiewająco związanym i zsynchronizowanym z rytmami życia przyrody, zdumiewająco uwrażliwionym na procesy fotosyntezy. Z rytmami, bo już nawet nie tylko chodzi tu o wiosenne „zmartwychwstania" egzystencjalno-poetyckie. W wierszu *Na szczycie* (w tomie: *Póki my żyjemy*)

---

[14] A. Lange, *Pieśń o Słowie. Poezje.* Cz. 1. Kraków 1895, s. 151, 156.

występuje — paralelny — motyw współżycia, zaangażowania w rytm: dzień — noc. Poeta, niby jakiś nowoczesny Jozue, zatrzymuje dzień: dokonuje w sobie jego zmartwychwstania. Łączy się, istotnie — jak o tym napisze potem w *Jak możliwy jest liryzm* — przyjmuje komunię słońca:

Słońce jak krew zaszło
za moje oczy
i wschodzi
arteriami, uderzając w struny mowy, w krtań

Tak — z zachwytu nad słońcem, z przeżycia jego zachodu, rodzi się wiersz. Tak ze słońca — powstaje ta poezja, powstaje słowo.

7

Motyw słońca — w sposób mniej czy bardziej przez poetę akcentowany — wchodzi, już z samej natury rzeczy, w zakres motywu światła. Jak bardzo słońce jest w tej poezji przede wszystkim światłem — świadczy jeden z fragmentów wiersza *Świat się oddala*, tym bardziej dla Przybosia znamienny, że oparty jednocześnie na motywie koła widnokręgu:

Dopiero tutaj, we wsi rodzinnej, gdzie
widnokręgami
od świtu do zmierzchu, dokładnie dokoła
obchodzę dzień
śledząc światła obieg

Światło. Jego dominująca w aktualnej poezji Przybosia rola, skądinąd: wynik wrodzonych skłonności, które poeta próbuje wyjaśniać w utworach o charakterze autopsychoanalitycznym — daje się przecież także rozpatrywać jako — nieunikniona niemal — konsekwencja paru innych podstawowych zasad i mechanizmów tej poezji.

Wiodą ku światłu zarówno jej wizualność jak jej kinetyczność, zarówno jej ideał stałego od-poczynania na nowo jak jej tęsknota do zespolenia się ze Wszystkim, zarówno jej eksplozywność jak jej optymizm.

Wizualność. Ten poeta, który dążył zawsze — wbrew swemu Bratu w Awangardzie — do wizji poetyckiej sprawdzalnej wyobraźnią wzrokową, nie sprzecznej z nią, poeta, który napisał: „Przywróć mi wzrok nad światem", zgłębia — jak żaden chyba ze współczesnych mu ludzi pióra — teorię widzenia i nie może mu być obca pierwsza litera alfabetu tej teorii: fakt, że widzenie jest odbieraniem światła.

Z drugiej strony: ten poeta ruchu i szybkości nie może przecież pozostać obojętny na wymowę liczby 300 000 km/sek., jaką wyraża się —

nieprzekraczalna w zasadzie — szybkość światła. Nie może też zapominać, że światło jest „początkiem” barw i — symbolem pierwotnej i ostatecznej Jedni. Że zaś wiąże się ono z eksplozją, a jednocześnie — kojarzy z optymistycznym światopoglądem — o tym już nikogo przekonywać nie trzeba.

Wszechstronne prze-świetlenie poezji Przybosia dotyczy całego jej świata — począwszy już od mieszkań... Wielokrotnie w poezji tej powraca — nie bez związku, jak wiemy, z poglądami Strzemińskiego — wizja przyszłej architektury: szklanej, powietrznej i podniebnej, przenikniętej światłem i słońcem. Jej to właśnie zawdzięcza swój tytuł tom *Rzut pionowy* (1952):

miotałem promieniami rzut
pionowy
elewacji marzenia o domach ze światła
(wiersz tytułowy)

W tymże tomie czytamy:

Ach, my mieszkać będziemy w naddomach, w powietrzach,
na miarę widnokręgu wzniesionych ze słońca —
(*Na wczasach*)

Futurolog bywa tu zaś czasem i — rewolucyjnym — demiurgiem, kreującym nowy świat poprzez zniszczenie starego:

Mam tę siłę widzenia, że obracam w ruinę
dawną przestrzeń i stawiam przyszłą:
z barw dobieranych do tęczówek oczu
w świetle mieszkalnym nad Wisłą
(*Projekt wiosenny 58*. P)

Ale świetlna wizja przyszłościowa miewa tu także i inny zakres, i inny sens. To — w wierszu *Wierzchołek Imperium* (K) — myśl o „Wielkim Błysku” (gdyby elektronowy robot pomylił obliczenie) i katastroficzna ironia:

kończy się *homo rapax*,
zaczyna *lucifer homo*

Nie „Wielki Błysk” dominuje jednak w rozmyślaniach poety nad przyszłością i „*lucifer homo*” mógłby się w nich pojawić bez ironii, tak jak pojawia się — w tymże wierszu — „*megantropos*, wielki człowiek”, ten, który

wyświetli mnie z mroków przeszłości.

Przyszłość to jednak w tej poezji przede wszystkim — przyszłość sztuki. Wiemy już, jak ją sobie poeta wyobraża: jako ogarnięcie przez

sztukę całości życia, jako uniwersum piękna, w którym sztuki poszczególne roztopią się, znikną. I tu — znów — przykład Przybosiowskiej alchemii słowa: przedziwny neologizm, w niespodziewany sposób zbliżający ze sobą świat i światło. Nagłe — jakkolwiek zatrącające o tzw. fałszywą etymologię — poszerzenie przyszłej domeny *hominis luciferi*:

> W komunizmie — dalej: w anarchizmie, śpiewać będziemy nie śpiew, lecz jak śpiew radośnie i łatwo — robić świat, świecić?
>
> (*Świecić*)

(Że poeta uwzględnia obydwa znaczenia tego słowa, i to — na zasadzie neologizmu [15] — łączące je ze światem, i to łączące je ze światłem — świadczy następujący fragment *Zapisków bez daty*:

> Po polsku można by owo *Welt weltet* powiedzieć nie uciekając się do sztucznego światowieje, bo mamy od wieków czasownik o tym samym źródłosłowie: Świat świeci. Pamiętając, że światło czy szerzej: fale elektromagnetyczne, nie są czymś, co trwa, lecz biegnie [16].)

8

Pamiętamy, jak — w obrębie pierwszego modelu — poczucie nadmiaru prowadziło: z jednej strony ku swoistemu pośpiechowi istnienia, samoprzyśpieszeniu, prześciganiu własnego czasu, z drugiej — ku zasadzie istnienia eksplozywnego. Teraz — w procesach tych główną rolę obejmuje światło.

Poeta, zafascynowany jego szybkością i jego wybuchowymi właściwościami („Światło — góry wysadziło w powietrze" ⟨*Przemienienie.* N⟩) — pragnie jak gdyby upodobnić się z nim czy podporządkować je sobie. Bo

> schwytać promień — to pojąć znaczenie: to tworzyć,
> to nadążyć temu, co mija,
> być rówieśnym jutrzence i nie starszym od zorzy!

---

[15] Neologizmu jak najbardziej jednak zgodnego z duchem i „świadomością" języka. Warto zwrócić uwagę, że w kilku językach słowiańskich, m. in. w staro-cerkiewno-słowiańskim, jedno słowo oznacza bądź oznaczało „świat" i „światło". A. Brückner w swoim *Słowniku etymologicznym języka polskiego* (Warszawa 1927, *s. v.*) pisze wprost: ,,'świat' pierwotnie znaczył tylko 'światło' ", jakkolwiek potem dodaje: „u nas, jak i u Czechów, znaczy *świat* (już od *Bogurodzicy*) tylko '*universum*', 'świat ziemski', wobec 'nieba' i 'tamtego świata' ". Że poczucie tego związku długo było w polszczyźnie żywe, wydaje się świadczyć Linde, przytaczając *s. v.* „Świat" następujący cytat: „Świat od światła nazwany" (cytat ten pochodzi z *Lotu gołębicy* P. Gualtera w tłumaczeniu ks. J. K. Darowskiego ⟨Kalisz 1656⟩).

[16] J. Przyboś, *Świat nie jest...* W: *Zapiski bez daty*. „Miesięcznik Literacki" 1969, nr 2.

Iść, iść dalej, przejść poza,
nie minąć, lecz prześcignąć siebie,
być, być więcej o wszystkich
(*Człowiek bez granic*. N)

Ileż typowych dla Przybosia mechanizmów wyobraźni i poetyckich postulatów wiąże się w tym wierszu ze światłem.

Wypada tu przede wszystkim przypomnieć o tym, na co w związku z szybkością światła zwracaliśmy uwagę, pisząc o kołach czasu. „Schwytać promień" — to zwyciężyć czas, jeśli nie w sposób umożliwiający „spotkanie samego siebie" (model Gödla), to w sposób, który można już sobie wyobrazić w przyszłości kosmonautyki. Statki kosmiczne o fotonowym napędzie, do których stworzenia dąży współczesna fizyka, rozwijałyby szybkość zbliżoną do prędkości światła. Znaczy to zaś, jak wiadomo, że ich pasażerowie przeżywaliby czas o wiele wolniej niż w życiu normalnym, *ergo*: „prześcignęliby" czas ziemski, czas, który „należy" im się na ziemi.

Jest coś z tego świetlno-czasowego skoku — podobieństwo nie tyle tematu, ile struktury — w tym fragmencie poematu *Wierzchołek Imperium* (K):

Ja patrząc tutaj widzę naprzód o wiek:
nasłuchując muzyki przyszłości,
stroję strunę ze światła, kiedy na jej linii
stężonej do granic widzenia i słuchu
pierwszy pojazd o ścianach z powietrza zadźwięczy
i megantropos, wielki człowiek
powie o nas: „Inni".
On wyświetli mnie z mroków przeszłości — na moście
przebrzmiałym i bez ruchu,
na którym ja — już jako cień swój — stoję,
stałem.

Związek światła z czasem stale w tej poezji powraca. Może zaś najwyraźniej manifestuje się w *Wierszu staroroczným* (W):

jak nadać zdaniu prędkość zbliżoną do światła,
jak czas zwyciężać?

„Jak nadać zdaniu"... Owo upodobnienie czy podporządkowanie sobie, posięście światła — dokonuje się bowiem w tych wierszach zarówno na planie wyobraźni przestrzenno-czasowej jak na planie problematyki autotematycznej. Dotyczy zarówno „ja" lirycznego, jak — poezji, słowa. Obydwa te plany są zresztą najczęściej — jak zwykle u Przybosia — dwoma aspektami sprawy jednej i tej samej: poezjo-bytu.

Prze-świetlenie Przybosiowego słowo-istnienia, zasada: „słowo objaśnione przez światło, / światło wmówione w słowo" (*Wstęp do poetyki*.

W), zasada, do której wstępem było „przekroczenie w języku polskim bariery dźwięku" (wiersz tytułowy tomu *Więcej o manifest*), a które pozwala na nazwanie własnego pióra „narzędziem ze światła" — rodzi się z poczucia nadmiaru, z żądania:

> więcej, silniej, goręcej,
> prędzej! Więcej, a więc:
> ze zjawisk — błyskawicy, z rzeczy — spłomienienia,
> ze dźwięków — pękającego w ogniu szkła,
> więc:
> przyśpieszenia światła? czyli
> poezji samej w sobie?
> (*Świat się oddala.* P)

A prowadzi — ku istnieniu eksplozywnemu.

9

Razem z tym cytatem powracamy do problemu świetlnej ambiwalencji. Mówi o nim także — jak pamiętamy — wiersz *Siostra* (W): raz jeszcze nawiązujący do płomienistej psychogenezy tej poezji. Kończy się on słowami:

> Wmówiłem świat — nie po to, by wzruszyć.
> Zniszczyć — ocalić?

Nic to w poezji Przybosia nowego. Oboczność: pozytywista — katastrofista, konstruktor — destruktor, zarysowała się przecież już w pierwszych jej tomikach. Ambiwalencja światła — również. Pamiętamy też o słowach:

> Świat się spełni od razu, w błysku!

Teraz motyw ten — w dialogu z wizją domów ze światła... — zyskuje znów na sile, częściej niż poprzednio przybierając wymiary astronomiczne czy metafizyczne, częściej też niż poprzednio angażując bezpośrednio „ja" liryczne tej poezji. Na porządku dziennym są tu takie obrazy, jak:

> najjaśniejsze, ostre słońce — lub
> wybuch
> wysokościowy
> (*Wiosna 59.* P)

> Nie ma mocy z granitu, której nie podważy
> [. . . . .]
> rozpędzona nikłość promienia.
> Nie ma ziemi, jest tylko
> wyrzutnia do zewnętrzy otwieralnych świata
> (*Widzenie katedry w Chartres.* P)

Lecz gdzie jest jej (myśli-rzeczy) wnętrze?
We wszczętym jej wybuchu, spalającym nas?
(*Rzecz poetycka*. W)

Oczywiście, na wzmożenie się i spotęgowanie Przybosiowskiego eksplozywizmu musiały oddziałać dwa centralne wydarzenia naszej współczesności, wydarzenia, które, wywodząc się z rozwoju nauk ścisłych i techniki, w stopniu wyjątkowo tylko w dziejach spotykanym wpłynęły na los i wyobraźnię całej ludzkości. Mowa o odkryciach fizyki nuklearnej [17] i związanej z nimi bombie atomowej — z jednej strony, o lotach kosmicznych — z drugiej. Kilkakrotnie poeta na wydarzenia te powołuje się wprost: porównuje słońce do bomby wodorowej (*Reszta świata*. Z), ukazuje wizję ,,Wielkiego Błysku", operuje słownictwem typu ,,wyrzutnia", ,,rakieta", ,,satelita". I tu znów mamy więc do czynienia z ambiwalencją: z wybuchem ,,złym" i ,,dobrym", z groźbą totalnego zniszczenia i z nadzieją na niezwykły, wiodący ku megantropizmowi, rozwój ludzkości.

W — wywodzącej się z ognia, dążącej ku światłu — wyobraźni poety rozpiętość między tymi dwoma, traktowanymi tu reprezentatywnie, wybuchami: wybuchem-zniszczeniem i wybuchem-wzlotem — nie jest jednak aż tak wielka jak w wyobraźniach ukształtowanych inaczej. Sam wybuch, samo rozładowanie energii, sama jej przemiana w światło — jak zwykle — bardziej poetę fascynują niż właściwy sens takiego czy innego wybuchu.

Pomijając — omówioną już — sprawę psychogenezy, zwróćmy uwagę na inne momenty, które rzucają światło na ową filoeksplozywność Przybosia.

I tak — po pierwsze — wybuch-zniszczenie poprzedzałby w tym kolistym, ,,powrotnym", wiecznie od-poczynającym się świecie — nowy początek, nową kreację, podobnie jak np. w przywoływanym już w poprzednich rozdziałach cyklicznym wszechświecie stoików. Zniszczenie w tej poezji jest tyleż katastrofą co odrodzeniem.

Po drugie — wizja wybuchającego świata może tu jeszcze znaczyć co innego lub — powiedzmy ostrożniej — może być zestawiana z czymś innym niż zniszczenie czy zniszczenie-odrodzenie. Mianowicie: z takimi modelami wszechświata, jak model de Sittera, w którym istnieje ruch bez materii, ,,eksplozyjny" model Gamowa czy — zwłaszcza — model Lemaître'a, nazywany przez samego autora ,,teorią fajerwerku". Jest to

---

[17] Pewną rolę musiało tu też odegrać zainteresowanie laserem (kwantowym wzmacniaczem promieniowania, mówiąc, mniej więcej, fachowo...). Pierwsze zdanie z zamieszczonego powyżej cytatu z *Widzenia katedry w Chartres* — wskazuje na to dość wyraźnie.

teoria — by tak rzec — „wybucho-genezy", teoria „pierwotnego atomu", która przedstawia obecny wszechświat jako rezultat radioaktywnego rozpadu atomu, która śledzi „pozostałości" tego pra-wydarzenia w takich zjawiskach, jak rozpadanie się uranu, która — wreszcie — implikuje dalsze rozszerzanie się kosmosu.

Z drugiej strony — ów „rozbłysk", który pojawia się teraz obok dawnego Przybosiowskiego „rozruchu" (w *Wierzchołku Imperium* istnieje fragment, w którym słowa te — w odpowiedniej kolejności — spotykają się ze sobą) stanowi jednocześnie centrum tego, co można nazwać ekstatyczną eschatologią osobistą.

Jest to myśl o śmierci jako o ostatnim, szczytowym wyładowaniu energii, jako o przemianie w światło czy jako o prześcignięciu (wbrew Einsteinowi...) światła, wreszcie — jako o ocaleniu w świetle. Myśl — obecna od samego początku w tej poezji, tu jednak — spotęgowana, zróżnicowana, podkreślana ze szczególną siłą.

Przemienionym ciałem
minę ziemię, by przyśpieszyć wschód słońca.
(*Przemienienie.* N)

ażebyś nie mieszkając, światotwórczo ubiegł,
ginąc,
światło.
(*Pieśń świętojańska.* P)

Zamówiłem na ziemi stos dla siebie u słońca.
Mowo, niesłowną jasność
ocal.
(*Napis.* Z)

zniknę,
by ocaleć we świetle jak w bursztynie owad
(*Przemienienie.* N)

(Jak gdyby podjęciem tej myśli są owe słowa o „wyświetleniu z mroków przeszłości" z poematu *Wierzchołek Imperium*...)

10

W wierszu *Świat się oddala* Przyboś napisał:

przyśpieszanie światła? czyli
poezji samej w sobie?

Tę identyfikację światła i tego, co jest istotą poezji, można rozumieć różnorako. Powiedzmy, na zasadzie dwu równań: poezja (to, co w niej istotne) = widzenie, widzenie = światło. Przy czym, rzecz jasna, pierwsze z nich nie dla każdej poezji zachowuje swą ważność, dla poezji Przybosia wszelako — tak.

Można jednak sprawę tę potraktować inaczej, szerzej.

Poezja — wiemy już o tym dobrze — jest dla Przybosia pseudonimem istnienia. Nie zawsze tylko własnego, jednostkowego. A poezja „sama w sobie"?

Zbliżmy się teraz do problemu, o który tu chodzi, od innej strony.

Już w wierszu *Na szczycie* (w tomie: *Póki my żyjemy*) Przyboś pisał:

> Już tylko tchem — tętnem rozpędzonym do szału
> równać się światłu

Podobną sytuację duchową zanotował w kilka lat potem:

> i jestem — jestem nadmiernie, równam się ze światem! —
> (*Kamyk z wysokich gór.* W tomie: *Najmniej słów*)

Te same sformułowania nasuwają się poecie, czy chodzi o świat, czy o światło. Obydwa słowa pojawiają się — niemal wymiennie — gdy chodzi o ekstatyczne przeżycie metafizyczne.

Gdzie indziej, w *Świetle w katedrze* (P), czytamy:

> Być wszystkim światłem we wzniesionym niczym,
> być...

Gdzie indziej, w *Rzeczy poetyckiej* (W):

> Z wiosny doraźnej,
> wabiącej światłem na zawsze tak bliskim,
> bliższym, najbliższym, że już wiekuistym...

Przypomnijmy teraz i ową niezwykłą homonimizację wiążącą „świat" ze „świeceniem", i sakralizację słońca, źródła światła, i — wreszcie — przepojenie tej poezji światłem, tak wszechstronnie, że ewokowany przez nią świat wydaje się — jak na płótnach impresjonistów — pozbawiony stałości, masywności, ciężaru, wydaje się ze światła zbudowany. Ku czemu wszystko to prowadzi?

W zebranym tu dotychczas materiale dowodowym znaleźć można niejedną wskazówkę przemawiającą za istnieniem w tej poezji reliktów mistyczno-religijnego pojmowania światła (światło „wiekuiste", światło ocalające, światło spokrewnione ze Słońcem [18]). Ale — w większym jeszcze stopniu — materiał ten wskazuje na koncepcję z tamtym pojmowaniem niesprzeczną, lecz — z jednej strony — bardziej uniwersalną,

---

[18] Znana jest powszechnie rola światła w dziejach religii, przeżycia religijnego, przeżycia mistycznego. Byłoby rzeczą ogromnie interesującą dokładniej zbadać Przybosiowskie iluminacje, typu np.: „Być wszystkim światłem na wzniesionym niczym" — na całym tym, trudnym do ogarnięcia tle. Jako punkt wyjścia mogłaby tu posłużyć rozprawa M. Eliadego *Expériences de la lumière mystique* (w: *Méphistophélès et l'Androgyne.* Paris 1962), pominięta, niestety, w polskim wyborze jego pism.

z drugiej — bardziej „świecką”. Koncepcja ta to swoista metafizyka światła, przyznanie mu godności zasady świata, zasady bytu. „Świat-światło” — pisze Przyboś o poezji Słowackiego [19]. „Świat-światło” — można napisać o poezji Przybosia.

Koncepcja ta wiąże się — oczywiście — z kultem słońca: dawcy życia na ziemi. Ale wiąże się także ze zdobyczami współczesnej fizyki, z jednej strony — wyjaśniającej genezę słonecznego światła tymi samymi procesami (reakcjami termojądrowymi), które potencjalnie zawiera w sobie materia pierwiastków ziemskich (w wierszu *Nieobecność* ⟨P⟩ Przyboś dokonuje tego zestawienia, pisze:

> Podłóż pod głowę rozszczepialny kamień
> daleko, nisko, tam pod nieboskłonem,
> słońce. Jasne jak rozpad ciał [...])

z drugiej strony — ukazującej podobieństwo w budowie (korpuskularno-falowej) między materią a światłem. A przede wszystkim — pouczającej o ogromnej roli, jaką fotony (kwanty światła) odgrywają w budowie materii, w mikroświecie. Nie bez znaczenia jest tu też — być może — fakt, że foton jest jednocześnie cząstką i antycząstką — i w ten sposób realizuje zasadę *coincidentia oppositorum*...

Koncepcja ta ma jednak — jak wiadomo — także i rozległą tradycję filozoficzną. Tu — znów — jedynie w trybie napomknień zarysować można tło antecedencyjno-porównawcze. Renesansowa filozofia przyrody, Benawentura, Augustyn, Plotyn, stoicy, wreszcie — cofając się najdalej — Heraklit.

I tak — pamiętając o różnicach — nie bez pożytku zestawić jednak można „świecący świat” Przybosia z metafizyką Patriziego:

> Pierwszym zmysłem jest wzrok: przedmiotem wzroku jest światło, pierwszym fundamentem świata, światło, ciało bezcielesne, forma i materia, *ille primaevus fluor*, który wypływając z Boga (*pater luminum*) utożsamia się z przestrzenią, przenika ją, nieskończone jak ona, nieskończone jak świat [20].

Na czym innym polegają zbieżności z metafizyką stoików. Obok — stale tu przewijającej się — sprawy podobieństwa świetlisto-płomiennej eschatologii Przybosia ze stoickim periodycznym „pożarem świata” zwraca przede wszystkim na siebie uwagę podobna tu i tam wyższość metafizycznej rangi: Przybosiowskiego światła i stoickiej powietrzno-ognistej pneumy — elementów stanowiących czynny pierwiastek świata.

U Heraklita — zasada świata jest ogniem, nie światłem. Ale na jej

---

[19] J. Przyboś, *Ja świat*. W: *Sens poetycki*, s. 80.

[20] E. Garin, *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*. Przełożył z języka włoskiego K. Żaboklicki. Warszawa 1969, s. 264.

właśnie tle najpełniej wyjaśnia się to, co można nazwać aprobatywnym stosunkiem poety do eksplozji, destrukcji, zniszczenia przez ogień. W metafizyce tej bowiem, paradoksalnie — rozwój świata dokonuje się poprzez takie czynniki, które — traktując rzecz zdroworozsądkowo — mogłyby go jedynie zniszczyć. I jest to, dodajmy, metafizyka w pewnym sensie potwierdzana przez współczesną fizykę. „Heraklit miał rację: pożar Wszechświata trwa. Żyjemy w czasach wielkiego wybuchu" — napisał jeden z najwybitniejszych współczesnych astronomów [21]. „Świat — samopożar" — czytamy w wierszu *Początek* (P).

Ale Heraklit jest poezji tej bliski także pod innymi względami.

11

Jest jej bliski — przez swój wariabilizm. W metafizyce Heraklita nie ogień jest najważniejszy, najważniejsza jest zasada zmienności, którą ogień wyraża i której jest motorem czy raczej nosicielem. Zasada zmienności, która wiedzie wprost do zaprzeczenia bytu, w sensie: bytu nie ma, jest tylko stawanie się — jak to formułuje Władysław Tatarkiewicz [22]. Inaczej mówiąc: „Świat nie jest; świat się wiecznie zaczyna".

Zbieżności z metafizyką Heraklita są — w tym zwłaszcza okresie, w obrębie tego modelu poezji Przybosia — liczne i ważne. Pozwalają z innej niż dotychczas strony spojrzeć i na zasadę wiecznego od-poczynania (jako motto do poezji Przybosia mogłyby służyć słowa Heraklita: „Słońce każdego dnia jest nowe"), i na myśl o jedności wszechrzeczy (Przybosiowskie „Wszystko jedno" — z tomu *Na znak* — pozwala zacytować nie tylko *Upaniszady*, także Heraklita: „z wszystkiego jedno i z jednego wszystko"), i na dialektykę: byt — niebyt. Gdy czytamy u Przybosia paradoksy metafizyczne: „świat nie-i-jest", „Świat [...] / Ani nie istnieje, ani nie istnieje?" (*Mostar*. K) — przypominają się słowa Heraklita: „Do tej samej rzeki wstępujemy i nie wstępujemy, jesteśmy i nie jesteśmy" [23]. Jesteśmy i nie jesteśmy.

Ze zbieżności tych sam poeta zdaje sobie świetnie sprawę. W wierszu *Krakowski targ* (Z), stanowiącym żartobliwą poetycką polemikę z Tadeuszem Różewiczem, pisze:

ja z Heraklitem (ty z Parmenidesem)
[. . . . .]
skrobię tobie marchewkę: zyg! zyg! PANTA REI!

---

[21] F. Hoyle w r. 1966. Cyt. za: M. Iłowiecki, *Nasz wiek XX*. Warszawa 1969, s. 21.

[22] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. T. 1. Warszawa 1958, s. 33.

[23] Heraklita cyt. za: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. Teksty wybrał i wstępem poprzedził J. Legowicz. Warszawa 1968, s. 77—82.

Oczywiście jednak — sprawa jest nierównie szersza. Istotny jest tu nie tyle patronat Heraklita, ile fakt opowiedzenia się poezji Przybosia — czy pełnego, czy bez reszty, o tym jeszcze będzie mowa w dalszych rozdziałach — za jedną ze stron w wielkim sporze filozoficznym ciągnącym się przez wieki: sporze między Stałością a Zmiennością, Stabilnością a Ruchem, Rzeczą a Dzianiem się, substancjalizmem a aktywizmem. I tu — w ramach swojej epoki — znajduje się po tej stronie, co Bergson [24], Brzozowski, Leśmian [25], Whitehead [26], Cassirer, egzystencjaliści. I — nowoczesna fizyka, dynamiczna, wysuwająca energię przed materię, obalająca wiarę w gęstość, w lity charakter materii, „dematerializująca" ją i „dziurawiąca", fizyka, która bada działania, nie — substancje.

W zasadzie — po stronie tej Przyboś opowiedział się od samego początku: jako poeta ruchu, energii, szybkości, światła. Drugi model przyniósł tu jednak znaczne zmiany; dokonało się w nim dalsze — i stale postępujące — przesunięcie od substancjalizmu do aktywizmu. Manifestuje się ono nie tylko poprzez wypowiedzi wprost i nie tylko poprzez wzrost roli światła, o którym poeta pisze: „Światło czy, szerzej: fale elektromagnetyczne, nie są czymś, co trwa, lecz biegnie" [27]. Manifestuje się ono także: poprzez przekształcenia wyobraźniowego tworzywa, w którym coraz mniejszą rolę odgrywa to, co stałe, coraz większą — to, co lotne; poprzez wymianę koła przestrzeni, będącego najczęściej kołem horyzontu — na koło czasu; poprzez przesunięcie od opisowości ku refleksyjności, od rzeczy ku myśli, ku abstrakcji; poprzez poetykę i język poetycki wreszcie.

---

[24] To — także — temat do osobnego studium. „Nie ma rzeczy, są tylko czyny", „światy tryskają jak race z olbrzymiego fajerwerku", „W rzeczywistości życie jest ruchem, materialność jest ruchem odwrotnym", „Rozmach życia [...] polega ogółem na wymaganiu twórczości", „Życie w rzeczywistości jest rodzaju psychologicznego, a do istoty psychiczności należy ogarnianie zmieszanej wielości przenikających się nawzajem członów" (H. Bergson, *Ewolucja twórcza*. Tłumaczył F. Znaniecki. Warszawa 1957, s. 220—227) — są to wszystko zdania, które mogłyby się znaleźć w *Linii i gwarze* czy *Zapiskach bez daty*. W tym, co u Przybosia „optymistyczne" w ujmowaniu nicości, dają się także dostrzec podobieństwa z rozdziałem *Istnienie i nicość* z *Ewolucji twórczej*. Nie bez pożytku można też zestawiać Przybosiowskie operacje czasowe, zwłaszcza motyw zespolenia się z Zawsze — z Bergsonowskim trwaniem. Oczywiście, pamiętać trzeba, że w latach młodości poety filozofia Bergsona była w powietrzu i że Przyboś należy do drugiej już generacji pisarzy inspirowanych przez tego wielkiego animatora.

[25] Z tego właśnie punktu widzenia przeanalizowała ostatnio poezję Leśmiana, ukazując ją w nowym świetle, M. Podraza-Kwiatkowska (*Gdzie umieścić Leśmiana. Próba lokalizacji historycznoliterackiej*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969).

[26] Na zbieżności poezji Przybosia z filozofią Whiteheada wskazuje też H. Zaworska w szkicu *Poeta, czyli nowe doznawanie świata* („Odra" 1969, nr 7/8).

[27] Przyboś, *Świat nie jest...*

Mimo bowiem marzenia o słowie, co rzeczą się stało — w obrębie drugiego modelu coraz wyraźniejsze staje się marzenie w pewnym sensie przeciwstawne: by słowo zdarzeniem się stało. W *Panta Rhei* Przyboś pisze:

> Stworzyć by język wyrażający dzianie się, a nie przedmioty, które coś robią lub czemuś podlegają! W nauce dla wyrażenia tych niewidzialnych i niewyobrażalnych (?) procesów używa się metafor: fale elektromagnetyczne, strumień elektronów, pole jednolite — toż to słowa wzięte z języka postrzegalnego. Kto pokusi się o taki język, kto tak zmiażdży słowa, żeby się stały nie odbiciem przedmiotów, ale równoważnym odpowiednikiem dziania się, przebiegu, zjawiania się i znikania? [28]

Istnieją w dalszym toku tego tekstu postulaty, projekty, marzenia, których Przyboś w praktyce nie spełnia. Marzenia o języku alogicznym, wyzwolonym od przymusów gramatyki, o „bełkocie" z komentarzem... Ale przecież — w kierunku „języka wyrażającego dzianie się" — acz nie tak ekstremistycznego — poeta zdecydowanie podąża. Zmusza go zresztą do tego jego filozofia, jego wyobraźnia.

Paradoksalnie: owe tendencje „aktywistyczne" czy „procesualne" Przybosiowskiego stylu z lat sześćdziesiątych — częściowo kontynuują, częściowo łączą się z „gawędziarstwem", którego powstanie śledziliśmy w jednym z poprzednich rozdziałów, a także — co już mniej szokujące — wiążą się z nurtem „eseizacji". W efekcie — otrzymujemy styl miejscami mocno zawikłany i niejasny, o poplątanych tasiemcowatych zdaniach, luźno powiązanych wewnętrznie, pełnych nawiasów, wtrąceń, uzupełnień, autopoprawek, styl operujący często trybem pytającym, a także przypuszczającym: styl — powiedzmy sobie szczerze — brzydki, ale — właśnie — starający się ze znaczną wiernością oddać d z i a n i e s i ę myśli, jej powstawanie, jej rozwój, jej dialektyczne przemiany. Przeczytajmy pod tym kątem widzenia takie wiersze, jak *Wiosna 1961*, *Wiersz staroroczny* czy tytułowy utwór tomu *Więcej o manifest* (wszystkie one z tego tomu pochodzą) — rzeczy zbyt długie, by je tutaj cytować. Jeden tylko przykład:

> Lecz gdzie jest jej (myśli — rzeczy) wnętrze?
> We wszczętym jej wybuchu, spalającym nas?
> W tworzącej ręce?
> Albo raczej:
> między zewnętrzem a początkiem
> wciąż wytwarzanego przez człowieka jego człowieczeństwa?
> Lecz ja...
> — nie! —
> lecz ty mi we mnie przeczysz.
> (*Rzecz poetycka*. W)

---

[28] J. P r z y b o ś, *Panta Rhei*. W: *Zapiski bez daty*.

Od-rzeczowieniu i u-procesowieniu poezji służy tu także — czy: daje się sfunkcjonalizować — wewnętrzne rozbicie „ja" lirycznego, widoczne właśnie w zacytowanym przykładzie. W pewnym bowiem sensie zanika tu realna podstawa poetyckiej wypowiedzi: wypowiedź ta staje się procesem dziejącym się między dwoma biegunami, z których żaden nie daje się jednoznacznie przypisać realnie wyobrażalnej osobie.

Zarysowuje się w tym stylu nawet i próba realizacji słów o „zjawianiu się i znikaniu", słów także zainspirowanych współczesną fizyką („W świecie kwantowym cząstki nieustannie zjawiają się i znikają" — pisze znany popularyzator [29]): w owych wahaniach się, autopoprawkach, samozaprzeczeniach:

Lecz ja...
— nie! —
lecz ty mi we mnie przeczysz.

Jeśli zaś w wierszach tych mamy do czynienia z dzianiem się — myśli, śmielszy, bo sięgający bardziej „na zewnątrz", jest pod tym względem *Początek* z tomu *Próba całości*. Sam już fakt wysunięcia w tym wierszu na plan pierwszy formy bezosobowej („zaczęło się", „stoczyło się") przesuwa tu punkt ciężkości z podmiotu na orzeczenie, ze sprawcy działania na działanie, z substancji — na akt. Poeta informuje nas dokładnie o tym, co się dzieje. Nie bardzo natomiast wiemy — z czym. To zaś, co się dzieje, jest — jak pamiętamy — stałym, po torze kolistym rozwijającym się ruchem, ciągłą zmianą miejsca i sytuacji. Ruch, zmienność — podkreślone są tu przy tym przez wprowadzenie odpowiedniego ukształtowania w relację: składnia — wersyfikacja. Niezwykła długość zdań snujących się poprzez — zróżnicowane w swych rozmiarach — wersy, skłonność do swoistych *enjambements*, kontynuacyjny charakter zdań „nowych", wprowadzanych przy pomocy spójników — wszystko to sprawia, że wiersz rozwija się przed czytelnikiem przede wszystkim jako akcja, jako proces.

Najważniejsza akcja, najważniejszy proces. Bo przecież z tego właśnie wiersza pochodzą słowa:

Było pełnią, dobiegającym do początku końcem
Porywającym ustawicznie do współbiegu.

12

Rozpoczęliśmy analizę roli światła w tej poezji z pozycji — by tak rzec — minimalistycznych: widząc w nim „pomocnicze" źródło energii. W trakcie analizy — rola jego rosła: aż po metafizyczną zasadę świata.

---

[29] B. Hoffmann, *Niezwykła historia kwantów*. Przełożył z angielskiego J. Szymelman. Warszawa 1965, s. 271.

Ta kolejność, ten tok myśli — wydają się najwłaściwsze. Światło — jest u końca wszystkich głównych mechanizmów tej wyobraźni, wszystkich głównych tematów Przybosiowskiego dzieła. Spełnia tęsknotę za Wszystkim, realizuje futurologiczną wizję świata, kieruje torem koła przestrzeni i koła czasu, wyznacza granicę szybkości. Jest katastrofą i odrodzeniem, Apokalipsą i Genezis. Poprzez światło najpełniej wyraża się i Przyboś — utajony mistyk (a wiemy, że w ostatnich czasach motyw wspomnień o przeżyciach mistycznych coraz częściej pojawia się w *Zapiskach bez daty*), i Przyboś-metafizyk, pytający o istotę Bytu, i Przyboś-entuzjasta nowoczesnej nauki, śledzący jej rozwój z zapałem pozytywisty.

I — nade wszystko — Przyboś-poeta, który „światło wmawia w słowo".

Maj 1970

WACŁAW WOŹNOWSKI

KONCEPCJA LITERATURY WALCZĄCEJ W CZASACH STANISŁAWA AUGUSTA

Koncepcja nie była nowa. Pomysł uczynienia dzieła literackiego swoistym narzędziem walki powstał w starożytności i często był stosowany w praktyce literackiej, o czym świadczy choćby komedia staroattycka czy satyra rzymska. Dobrze znany w średniowieczu i nadużyty w dobie reformacji, służył różnym ideologiom i przeciwnym sobie obozom. Docenił tę funkcję literatury Ludwik XIV, wypłacając pensje niektórym pisarzom, za co ci popierali politykę oświeconego monarchy, a zwalczali przeciwników dworu. Literaturą walki o „naprawę społeczeństwa" i racjonalne idee życia był francuski klasycyzm; jego program zawierał teoretyczne uzasadnienie nieprzejednanej krytyki występków i zbrodni. Kilkakrotnie wypowiadał się w tej sprawie sam prawodawca klasycyzmu — Boileau. Piętnowania złoczyńców domagał się on już w dedykacyjnym wstępie do ośmiu *Satyr*, a prawo takiej krytyki uzasadniał szerzej w *Discours sur la satire*, powołując się zresztą na przykład Horacego. Konsekwentne stanowisko zajął też w *Sztuce poetyckiej*, pisząc żartobliwie, iż tylko wzgląd na poprawność rytmu winien powstrzymywać satyryka przed wymienianiem nazwisk złoczyńców [1].

Problem satyrycznej negacji, szczególnie krytyki osobowej, intere-

---

[1] N. Boileau-Despréaux, *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1870, s. 31—42 (*Discours au roi*), 49 (*Discours sur la satire*), 328 (*L'Art poétique*). — Sprawą granicy krytyki w poetyce klasycyzmu zajął się S. Pietraszko (wstęp do: F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. XCIII—XCVI. BN I, 158), który pisze, że „jedną z nienaruszalnych zasad ówczesnej poetyki była ogólność adresu satyry, bezwzględny zakaz wymieniania nazwisk ludzi piętnowanych". Ze stwierdzeniem tym polemizuje A. Aleksandrowicz (*Twórczość satyryczna Adama Naruszewicza*. Wrocław 1964, s. 14—16), dowodząc, że zasada ogólności nie odnosiła się do satyry. Poglądowi Pietraszki przeczy przede wszystkim praktyka literacka głównych prawodawców klasycyzmu, Horacego i Boileau. Sprawie „granicy satyry" poświęcił Pietraszko nieco uwagi w monografii *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu* (Wrocław 1966, s. 572—577).

sował żywo pisarzy wieku XVIII, wiązał się bowiem z tak ważną w dobie Oświecenia kwestią tendencyjności i wychowawczej roli literatury. W Anglii ostrą satyrę imienną uprawiał Alexander Pope, co stało się przyczyną licznych na niego ataków i wywołało polemikę, w toku której wymieniano poglądy na temat samej zasady atakowania osobowego. Odpowiadając na zarzuty przeciwników w *Liście [...] do Arbuthnota* autor *Duncjady* stwierdził, że głupców i łotrów należy atakować imiennie [2]. Modelem satyry oraz jej historią interesowali się także autorzy *Encyklopedii* Diderota, gdzie pod hasłem „*Satires*" zamieszczono dwa duże artykuły. W jednym z nich Marmontel snuł rozważania na temat demaskatorskiej funkcji satyry, przy czym stwierdzał, że obok obrazu wad i śmieszności zawiera ona kopie konkretnych wypadków i portrety osób. W tymże artykule wyodrębnił osobny typ satyry („*la satire politique*"), imiennie atakującej polityków. Satyrę imienną, której istotą jest krytyka osób zasługujących na to, omówiono szerzej w artykule pod hasłem „*Pasquinades*" [3].

Pojęcie utworu literackiego jako swoistej formy walki, znane naszej literaturze od dawna, stało się szczególnie aktualne w dobie Oświecenia. Sprzyjały temu zarówno wielkie konflikty, obejmujące także dziedzinę kultury, jak i ogólny rozwój życia umysłowego. Przede wszystkim zaostrzał się antagonizm między tkwiącymi w tradycji rzeszami sarmackiej szlachty a wąskim początkowo kręgiem ludzi Oświecenia. W toku walk i sporów ideowych obie strony stosowały różne formy agitacji, zwracając uwagę zwłaszcza na publicystykę, piśmiennictwo o charakterze polityczno-społecznym oraz — najbardziej popularną wśród czytelników — literaturę satyryczną. Ta ostatnia zrazu służyła niemal wyłącznie kręgom konserwatywnym, natomiast prekurscrzy Oświecenia rozwinęli literaturę polityczną i publicystykę.

U podstaw ich działalności leżała świadomość zagrożenia bytu państwowego i narodowego, co jest wyraźnie widoczne w dziele Konarskiego *O skutecznym rad sposobie*. W tzw. małym „Monitorze" z r. 1763, wydawanym przez Adama Kazimierza Czartoryskiego, świadomość za-

---

[2] A. Pope, *The Poetical Works*. London 1911, s. 270.

[3] *Encyclopédie [...]*. Berne et Lausanne 1780, t. 30, s. 106—124 („*Satires*"); t. 25, s. 359 („*Pasquinades*"). — Interesującej nas twórczości satyrycznej w literaturach zachodnich poświęcono m. in. następując publikacje: P. L. Courier, *Le Pamphlet des pamphlets*. Paris 1824. — F. Fleuret et L. Perceau, *Les Satires françaises du XVII-e siècle*. Paris 1923. — G. Orwell and R. Reynolds, *British Pamphleteers from the 16-th to the 20-th Centuries*. London 1948. — H. Hückling, *Die Literatursatire der Sturm und Drang Bewegung*. B. m. 1942. Rozwojowi satyry politycznej w literaturze polskiej poświęcił szereg opracowań monograficznych J. Nowak-Dłużewski.

grożenia łączyła się z odważnym atakiem na wady państwa i społeczeństwa szlacheckiego; ta ostra krytyka miała pomóc w realizacji reformatorskich planów Familii. Oba wystąpienia są klasycznym przykładem literatury walczącej: ich celem było skompromitowanie przed opinią publiczną oraz unieszkodliwienie określonego przeciwnika, a w rezultacie realizacja konkretnych zamierzeń reformatorskich. Ale o skuteczności tego rodzaju wystąpień decyduje nie tylko słuszność; ważne jest, czy liczą się one z gustami i poglądami potencjalnych odbiorców, ich pozyskanie jest bowiem warunkiem koniecznym powodzenia. Niezwykle silny sprzeciw środowisk zachowawczych był znaczącym sygnałem dla prekursorów polskiego Oświecenia, potwierdzał przypuszczenie, że walka będzie zacięta i długa. Mały „Monitor" po kilku numerach przestał się ukazywać, a jego wielki następca znacznie złagodzi ton i ograniczy zakres krytyki. Co więcej, będzie prowadził kampanię przeciwko „ognia pełnym" satyrom, tym przede wszystkim, które wskazywały konkretnych winowajców.

O konieczności złagodzenia krytyki pisano już w artykule informacyjnym, wspominając z żalem przedwczesną śmierć „Monitora"-ojca [4]. W późniejszych numerach wielokrotnie odżegnywano się od wszelkich form „nieprzystojnej krytyki", a starano się, aby była zachowana „przystojność i miara, żeby i obyczajność nie miała uszczerbku, i sposób delikatnego zażartowania nie był obrażający uczciwości czytelnika" [5]. Wierzono jeszcze w skuteczność łagodnych środków krytyki i „przystojnego" ośmieszania. Perswazji pierwszych roczników „Monitora" towarzyszy widoczny optymizm, jakby racjonalistyczna wiara w potęgę rozumu i możliwość przekonania człowieka.

> Zgromadzenie piszące „Monitora", jak ma za cel pracy swojej publiczne dobro, tak z prawdziwym ukontentowaniem zapatruje się na skutki, które ich starania przynoszą.

— czytamy w artykule Krasickiego z r. 1766 (nr 74).

Ale przeciwnik był agresywny i wcale nie chciał uznać „przystojnej" krytyki uświęconych wiekową tradycją sarmackich obyczajów. Świadczą o tym wymownie listy czytelników, gdzie obok pogróżek i drwin spotykamy śmieszne zarzuty uprawiania na łamach pisma paszkwilanckiej satyry. Redakcja stanowczo temu przeczyła, wyjaśniając cierpliwie, że portrety pijaków, pieniaczy i utracjuszy są tworem fikcji i nie zawierają żadnych aluzji personalnych. „Rozumne satyry w Polszcze nie popła-

---

[4] Zob. R. Kaleta, *„Monitor" z roku 1763 na tle swoich czasów*. W: R. Kaleta, M. Klimowicz, *Prekursorzy Oświecenia*. Wrocław 1953, s. 140—141.

[5] „Monitor" 1766, nr 74 (artykuł Krasickiego).

cają, wszystkie one prawie paszkwilami zowią" — pisano w r. 1765 (nr 62).

Odrzucenie zasady krytyki osobowej było w tych warunkach konieczne, zgadzało się zresztą z poglądami redaktorów pisma: Bohomolca, Krasickiego i Minasowicza. Oto z jaką odrazą „ogniste satyry" potępiał Minasowicz w r. 1765 (nr 5):

Nie masz większej podłości ni też niegodziwości jako tajemnie zadawać śmiertelne ciosy sławie ludzkiej. Pisma satyryczne dowcipu i ognia pełne są coś podobne strzałom jadem napuszczonym, które nie tylko ranę zadają, ale ją jeszcze nieugojoną czynią.

Do sprawy tej wiele razy powracano w późniejszych rocznikach pisma. Niejednokrotnie z publicystyczną pasją rozpatrywano jej różne aspekty, jakby chodziło o zagadnienie aktualne i ważne. W redagowanym przez siebie roczniku „Monitora" (1772) Krasicki pisał (nr 54), że „satyry i paszkwile powinny wzbudzać czułość publicznych jurysdykcyj". W innym zaś miejscu tegoż rocznika (nr 5) sięgał po argumenty z dziedziny psychologii, aby obalić mit o szlachetnych i pożytecznych społecznie intencjach satyryków. Nazywa ich „ludźmi płochego umysłu" i stwierdza:

dla szczebietliwości i nieuwagi gotowi słowem nieostrożnym wziąć sławę bliźniemu, pismem uwłóczyć honorowi i reputacji, nie dlatego, aby o szkodę przywiedli, ale jedynie, aby konwersacji dać żywość, w pismach zaostrzyć ciekawość czytelnika albo jak ów satyryk Boileau, który dla kadencji wiersza ludzi kilku na sławie zgubił.

Antypaszkwilancka kampania „Monitora" wynikała nie tylko z pobudek etycznych, lecz była też przejawem taktyki publicystycznej. Miała potencjalnych zwolenników wśród pewnych kręgów szlachty, którą chciano zjednać w celu poparcia ograniczonego programu reform, wysuwanego w tym czasie przez dwór królewski. Zresztą nie brak było na łamach pisma artykułów, które niewątpliwie podobały się najbardziej fanatycznym „sarmatom", nienawidzącym fircyków, dam modnych i cudzoziemców-obieżyświatów, często wyśmiewanych w „Monitorze". Powoływanie się na staropolskie tradycje — tak częste w tym piśmie — to także argument, który z pewnością trafiał do umysłów szlacheckich. Ale taktyka „Monitora" była przede wszystkim wezwaniem pod adresem środowisk zachowawczych, bo tylko do nich w tym czasie mogły się odnosić słowa potępienia „dowcipu i ognia pełnych pism satyrycznych" [6]. To właśnie tradycjonaliści nie przebierali w słowach, zwalczając jakże ostrożnych reformatorów z obozu królewskiego. Mieli do dyspozycji wy-

[6] Zob. P. Matuszewska, *Z problematyki „Monitora"*. „Pamiętnik Literacki" 1959, z. 3/4, s. 290.

próbowane formy literatury „sylwowej", z którą na razie nie mogła się mierzyć stawiająca pierwsze kroki satyra oświeceniowa.

W czasach stanisławowskich literatura ulotna rozwijała się bujnie; sprzyjała temu obfitująca w wydarzenia i konflikty sytuacja kraju. Elekcja Stanisława Augusta, sprawa dysydentów, konfederacje radomska i barska, obrady sejmu delegacyjnego — oto główne wydarzenia, którymi zajmowała się ta literatura do połowy lat siedemdziesiątych. Była to w przeważającej mierze literatura protestu, znaczna jej część obejmuje utwory satyryczne, w tym pamflet i paszkwil. W tysiącach rękopiśmiennych ulotek krążyły po całym obszarze Rzeczypospolitej anonimowe utwory o charakterze politycznym, religijnym czy obyczajowym, będące wyrazem opinii szlacheckiego „ludu" i niemal z reguły opozycyjne wobec wszelkich planów reformatorskich. Cechą znamienną tej literatury jest właśnie gwałtowność tonu połączona z nader „dobitnym" słownictwem. Zwraca w niej uwagę skrajność poglądów, często spotęgowany fanatyzm, obliczone na podburzanie zbiorowych uczuć mas szlacheckich. Prymitywna, a nawet niekiedy absurdalna argumentacja łączyła się wielokrotnie z nienawiścią, z jaką smagano nie tylko polityków z obozu królewskiego i dysydentów, ale także zwolenników przemian obyczajowych i kulturalnych, tych właśnie, którzy chcieli za pomocą łagodnych środków perswazji i „przystojnej" krytyki poprawić społeczeństwo. Przyjrzyjmy się kilku przykładom, wydobytym z XVIII-wiecznych rękopisów. Oto jak zaczynał się dwujęzyczny (po polsku i po łacinie) *Paszkwil pod tron królewski i po izbie senatorskiej podczas sejmu w Warszawie 1766 agitującego się rozrzucony*:

Król lubieżny szlachtę w jarzmo, senat w sług obraca,
Pokój wzrusza, wiarę słabi, kapłan moc utraca [7].

Oprócz króla i jego współpracowników politycznych często w satyrze okolicznościowej atakowano pisarzy Oświecenia, przy czym dwaj byli szczególnie znienawidzeni: Krasicki i Naruszewicz. Spośród licznych ataków na Krasickiego warto przytoczyć złośliwą notatkę z pisanej gazetki satyrycznej pt. „Ciekawości Krytykujące w Miesiącu Marcu [1768]". Anonimowy publicysta donosi, że „różni różnie koniekturują", po co Książę Biskup Warmiński wybiera się do Francji. Świadomy roli Krasickiego w dziele tworzenia teatru narodowego, domyśla się z ironią, że „pewnie dla brania gustu w teatrach tamtejszych, żeby mógł dla Warszawy obrać i obstalować jakie godne do kontynuowania sceny osoby" [8].

---

[7] Bibl. Jagiellońska, rkps 101, t. 7, s. 315.
[8] Jw., rkps 6672, s. 116.

Jeszcze ostrzejsze są ataki na Naruszewicza, który był bliżej związany z dworem królewskim, a przede wszystkim konsekwentnie wspierał Stanisława Augusta propagandowo. „Przestań szczekać, pochlebco, stul pysk rozpaszczony!" — zwracał się do redaktora „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych" jakiś zwolennik porwania króla [9]. Zresztą, aby wywołać nienawiść w konserwatywnych środowiskach szlachty, wystarczył cudzoziemski ubiór, pudrowana peruka lub nawet nie dość fanatyczne popieranie sarmackich obyczajów. Świadectwem tego niech będzie wiersz pt. *Roku 1770 w zimie opisanie przypadku, który się przytrafił pewnemu, który z kochanicą sankami wyjechał na spacer do Bielan za Warszawę*. Nieostrożny szlachcic został przez konfederatów rozebrany do naga i zbity tylko za to, że „Był to Francuz z wejrzenia, a zaś Niemiec z mowy, / Żołnierz polski ze stroju pudrowanej głowy" [10].

Siła opozycji, której wyrazem jest ta literatura protestu, była aż nazbyt widoczna w konkretnym działaniu na sejmach, sejmikach czy sesjach trybunału. Musiał się z nią liczyć każdy, kto chciał odgrywać w Rzeczypospolitej jakąkolwiek rolę społeczną; także, oczywiście, pisarze Oświecenia, którzy mieli zwalczać tradycje i obyczaje sarmackie. Że byli tego świadomi — świadczy m. in. publicystyka „Monitora". Odcięcie się od metod sylwowej satyry i uporczywe demonstrowanie „przystojnej" krytyki to taktyka godna najwyższego uznania, niewątpliwie skuteczna w okresie względnego spokoju wewnętrznego. Ale pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy nastąpiło szczególne zaostrzenie antagonizmów (spowodowane zresztą wydarzeniami politycznymi), środki perswazji już nie wystarczały. W sytuacji wojny domowej liczyła się przede wszystkim literatura walcząca.

Rozumiał to Naruszewicz przystępując do redagowania „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych". Oczywiście, w warunkach podwójnej cenzury systematyczne uprawianie konkretnie ukierunkowanej krytyki na łamach drukowanego czasopisma byłoby bardzo trudne. Mimo to „Zabawy" zamieszczały tego rodzaju utwory, czego przykładem może być bajka Trembeckiego *Opuchły* oraz *Chapanka* Krasickiego [11]. Podjęto na łamach

---

[9] Bibl. Jagiellońska, rkps 6899, s. 367. Inną wersję tego wiersza ogłosił K. Kolbuszewski w antologii *Poezja barska* (Kraków 1928, s. 289—294).

[10] Wiersz ogłosił Kolbuszewski (jw., s. 203).

[11] Bajkę *Opuchły*, zawierającą aluzje do wydarzeń zaszłych w czasie pierwszego rozbioru Polski, zamieściły „Zabawy" w r. 1773 (t. 7, cz. 1, s. 92—98). W celu zmylenia cenzury autor podał nieprawdziwą informację: „Bajka z angielskiego na polski język przetłumaczona" (zob. J. W. Gomulicki, *O poezji Trembeckiego*. W: S. Trembecki, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965, s. 29—30. — E. Rabowicz, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*. Wrocław 1965, s. 185—189). Alegoryczna *Chapanka* Krasickiego, odnosząca się do A. Ponińskiego, ukazała się w r. 1776 (t. 14, cz. 2, s. 364). Wiersz znany jest także z kilku ówczesnych odpisów.

„Zabaw” walkę z satyrą sylwową, ale o wiele ostrzej (i chyba skuteczniej), niż czynił to „Monitor”. Niech świadczą o tym dwie publikacje. W roku 1771 (t. 3, cz. 2, s. 399—403) zamieścił Naruszewicz odę *Do potwarców*, w której dosadnie odpowiedział swoim sarmackim przeciwnikom na rozsiewane przez nich paszkwile. Posłużył się przy tym nader jędrnym językiem i obrazowym stylem — jakże dalekim od klasycystycznych wzorów. Zauważmy, że tak jeszcze nie pisał żaden polski poeta z kręgu oświeconych:

> Darmo, wściekła potwarzy, z twej klozy ponurej
> Grozisz mi, trzęsąc na łbie brzydkimi jaszczury.

Jest to, oczywiście, język poezji sylwowej, ale zmieniła się jego funkcja: służy teraz ideologii Oświecenia. Tym właśnie językiem pisane są satyry Naruszewicza, a także jego mało znane pamflety.

W roku 1772, w okresie niezwykłej popularności satyry barskiej, zamieszczono w „Zabawach” (t. 6, cz. 2, s. 247—276) anonimową mowę pt. *Jak wiele zdrowa krytyka dopomaga do wydoskonalenia przymiotów i jak satyra albo uszczypliwe cudzych prac zganienie onym szkodzi.* Artykuł ten był już kilka razy komentowany w pracach historycznoliterackich jako przykład ogólnego i bezwzględnego potępienia satyry. Interpretacja taka od razu budzi wątpliwości: przecież ostre satyry zamieszczał w „Zabawach” sam redaktor naczelny. Przyjrzyjmy się dokładnie tej niezwykle interesującej publikacji. W początkowej części artykułu autor rzeczywiście snuje estetyczne i etyczne rozważania na temat dobrej krytyki i złej satyry, później jednak nieoczekiwanie nawiązuje do spraw bardzo aktualnych. Oto z jakim patosem broni atakowanych pisarzy Oświecenia, głównie Naruszewicza, który w tym czasie był celem licznych pocisków paszkwilanckich:

> Już najszkaradniejszymi pismami wasze zelżone są obyczaje. Już was czernidłem najsprośniejszych zbrodni zmazano; imię wasze po świecie rozniesione wskrzesza myśl złości haniebnej. Chcieliście świat oświecić, poświęcaliście dla pożytku jego wasz pokój, wasze zdrowie, wasze uciechy, a jednak opisują was jako najniebezpieczniejszych świata nieprzyjaciół; a jednak przypisują wam najniegodziwsze zamysły; a jednak nie wzbraniają się policzyć was między pierwszymi hersztami i niezbożności, i fanatyzmu; a jednak religii onej, cale boskiej, która pod prawa miłości poddaje i Hunnów, i Hannibalów, pozoru zażywają na uzbrojenie przeciw wam rodzaju ludzkiego.

Wystarczy znać ówczesną frazeologię, aby stwierdzić, że przedmiotem ataku jest tutaj satyra barska. Wbrew pozorom — autor wcale nie potępia satyry w ogóle; w dalszej części mowy nawet wzywa pisarzy mających skłonność do tego rodzaju twórczości, aby uzbrojeni w satyryczne pociski występowali w obronie „prawdy i cnoty”. Wyraża się aluzyjnie (zresztą cały artykuł jest zaszyfrowany, podobnie jak kilka innych

drażliwych publikacji w „Zabawach”), ale w tym czasie każdy wiedział, gdzie szukać owych „nieprzyjaciół umiejętności” i zabobonnych obłudników. Ten ostry atak na wciąż jeszcze żywą literaturę sarmackiej szlachty jest w końcowej części artykułu jakby nowym manifestem literatury Oświecenia, przyjmującej postawę walki:

> Miotajcie je [tj. pociski] na tyle zbrodni najszkaradniejszych, towarzystwo ludzkie gubiących; nacierajcie na te straszydła krwią ludu lub też [z] upodlenia obywatelów opasłe; zawstydzajcie tych nieprzyjaciół wszelkich wybornych umiejętności, nieprzyjaciół, których podła zazdrość, ukryte wykręty, obłudna gorliwość, zelżywe wzgardy, duma niezmierna, zabobonność głupia zniszczeniem są nauk, zgubą uczonych; zedrzyjcie maszkarę onym niezbożnym, onym obłudnikom, onym zdrajcom.

Nie wiemy, kto ten artykuł napisał, ale jest prawdopodobne, że sam redaktor „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”. Zwraca uwagę przede wszystkim podobieństwo sformułowanego tu programu do tego, co Naruszewicz już od dwóch lat realizował w swoich utworach satyrycznych; niebawem ton jego wystąpień jeszcze się zaostrzy, o czym świadczą pełne oskarżycielskiej pasji *Reduty.*

Ze szkoły Naruszewicza wyszedł Węgierski, reprezentant nowego pokolenia pisarzy. Zamieszczona w „Zabawach” w r. 1772 (t. 7 cz. 1, s. 149—155) jego oda *Do JMci Adama Naruszewicza S. J. o małym ludzi uczonych poważaniu* jest wyrazem wdzięczności dla mistrza i nauczyciela, równocześnie jednak zawiera sceptyczną ocenę dotychczasowego programu polskiego Oświecenia. Siedemnastoletni beniaminek literatury stanisławowskiej, który dwa lata przedtem w drukowanej *Mowie do Jego Królewskiej Mości* wyrażał racjonalistyczne poglądy i wiarę w postęp, określił w tym wierszu pracę oświeceniowych „budzicieli” jako „groch próżno na ścianę rzucany”. Jakby nawiązując do kampanii prowadzonej przeciwko pisarzom (głównie Naruszewiczowi), dochodzi Węgierski do paradoksalnego stwierdzenia, że „wiek uczony” nie szanuje ludzi rozumnych:

> I tak jest ciężko na to, i tak mocno chory,
> Że go ni twe satyry, ani „Monitory”
> Przez ośm lat z tego błędu, z tej głupiej ślepoty
> Wywieść nie mogły, kiedy trwa w niej aż dopoty.

Wyjściem alternatywnym dla młodego poety jeszcze nie jest bezwzględna krytyka zła; rozgoryczenie i pesymizm tego wiersza to wierne odbicie panujących wówczas nastrojów, wywołanych niepowodzeniem programu reform, klęską wojny barskiej i tragedią pierwszego rozbioru. Przejmującym obrazem tej rzeczywistości są napisane nieco później (na początku r. 1774) *Reduty* Naruszewicza. Tu już nie ma śladu owej perswazji i delikatnej krytyki; jej miejsce zajmuje sarkastyczny gniew,

a także atak personalny, skierowany przeciwko tak możnym wówczas działaczom sejmu delegacyjnego, jak Poniński i Drewnowski [12].

Reduty były jakby sygnałem dla Węgierskiego, który w cytowanej wyżej odzie *Do Naruszewicza* wyraźnie stwierdzał, iż wiele zawdzięcza inspiracji swego nauczyciela. Że nie były to tylko grzecznościowe ukłony, świadczy (napisany w tymże 1774 r.) pierwszy znany nam pamflet polityczny Węgierskiego pt. *Obywatel prawy.* Przypomina *Reduty* nie tylko sarkastyczny ton tego pod względem formy niezbyt jeszcze doskonałego utworu, ale również kierunek ataku personalnego: przejrzysta aluzja do działalności Ponińskiego i Drewnowskiego. Naruszewicz już nie rozwinie wielkiej twórczości satyrycznej; zajęty pisaniem *Historii* — będzie pracował dla kultury Oświecenia na innym odcinku. Dodajmy jeszcze, że drogi mistrza i ucznia rozdzielą się także z innego powodu, dojdzie między nimi nawet do zatargu i wymiany satyrycznych ucinków. Przyczyną literackiego sporu, który można tłumaczyć zwykłym konfliktem generacji twórczych, będzie zbyt ostre pióro niesfornego ucznia [13].

Rola sztandarowego satyryka-pamflecisty przypadnie Węgierskiemu, który w ciągu pięcioletniej zaledwie twórczości literackiej zdąży zaatakować najznakomitszych reprezentantów szkodliwej dla kraju działalności politycznej, zagorzałych zwolenników sarmatyzmu oraz ludzi powszechnie znanych z niezyt chwalebnego trybu życia. W galerii satyrycznych portretów, jakie wyszły spod pióra Węgierskiego, znajdziemy pysznych magnatów, młodzieńców-utracjuszy, wszelkiego rodzaju spryciarzy korzystających z zamętu politycznego, aby zgarniać majątek, wreszcie niesprawiedliwych i przekupnych urzędników. Bogato reprezentowane jest duchowieństwo, a także Parnas warszawski, gdzie rej wodzą pochlebcy i dumni wierszokleci. Galerię dopełniają damy z wielkiego świata, sławne z intryg oraz nazbyt swobodnych obyczajów.

---

[12] Datę powstania *Redut* ustalił J. W. Gomulicki („Rocznik Literacki" 1962 ⟨1964⟩, s. 186). A oto fragment utworu, gdzie znajdują się aluzje do wymienionych osób:

> A to co za parada wali niezliczona?
> Jest to pierwszy minister Króla Faraona.
> Idzie z pocieszną wieścią do pana, iż więcej
> Pobił dusiów w Warszawie niźli sto tysięcy.

„Królem Faraona" nazywano w czasach stanisławowskich Ponińskiego; jego „pierwszym ministrem" jest oczywiście osławiony sekretarz konfederacji, organizator słynnych imprez szulerskich — Florian Drewnowski. Jako „Król Faraona" występuje Poniński w kilku innych utworach, np. w wierszu Węgierskiego *Złe czasy, nie ja.*

[13] Węgierski zaatakował Naruszewicza m. in. w głośnym *Liście do wierszopisów* (zob. W. Woźnowski, *Z pogranicza satyry i krytyki literackiej.* „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej" VIII ⟨1970⟩).

Kierunek satyrycznej negacji i zakres tematyki utworów Węgierskiego nie jest bynajmniej zjawiskiem odosobnionym w drugiej połowie lat siedemdziesiątych; podobną w gruncie rzeczy tematykę znajdziemy w twórczości satyrycznej Krasickiego oraz innych pisarzy, jak też w komediach tego czasu. *Świat zepsuty* Krasickiego mógłby być mottem pism satyrycznych autora *Organów*, który zresztą w przedmowie do tegoż poematu wyrażał solidarność wobec programu literackiego Księcia Biskupa. Tematycznie wiąże się ta twórczość i z programem „Monitora", co zresztą w przypadku Krasickiego zostało dokładnie już zbadane [14]. Cel tych pisarzy był także wspólny: chodziło — jak wiadomo — o racjonalne uzdrowienie społeczeństwa („poprawę obyczajów" — według ówczesnej nomenklatury), szczególnie ważne dla narodu, którego byt został zagrożony.

Węgierski i inni pisarze różnili się od swoich kolegów z kręgu obiadów czwartkowych i w ogóle „oficjalnej literatury" głównie metodą i tonem krytyki; uprawiali ostrą satyrę obyczajowo-polityczną, nierzadko o charakterze pamfletu. Stanowili radykalne, walczące skrzydło tego samego frontu literatury Oświecenia, ale gdy tamci odnosili się niechętnie do wszelkich gwałtownych środków, ceniąc nade wszystko umiar — ich cechowała pasja demaskatorska, niecierpliwość i odwaga. Musieli więc powodować niepokój i wywoływać konflikty także z działającymi ostrożnie oficjalnymi ośrodkami kultury Oświecenia. Nie mogąc występować jawnie, zwrócili się ku tradycyjnym sposobom upowszechniania literatury okolicznościowej za pomocą rękopiśmiennych ulotek [15]. Z owej literatury przejęli zresztą nie tylko sposób powielania i kolportowania nielegalnych tekstów.

Kiedy przyjrzymy się sylwom szlacheckim i różnym zbiorom ulotek rękopiśmiennych z drugiej połowy lat siedemdziesiątych oraz z okresu

---

[14] I. Chrzanowski, *Pierwsze utwory Krasickiego*. W: *Z dziejów satyry polskiej XVIII wieku*. Warszawa 1909, s. 169—203.

[15] Ulotki niewątpliwie docierały do ogółu szlachty i chyba były bardziej popularne niż drukowane utwory. Świadczy o tym duża ich liczba w bibliotekach naukowych i archiwach, a nie ulega wątpliwości, że zachowała się tylko drobna część pierwotnego zasobu. Niektóre utwory dziś jeszcze znajdujemy w kilkudziesięciu egzemplarzach, prowieniencja odpisów odnosi się często do całego obszaru dawnej Rzeczypospolitej. Kolportowano je najczęściej za pośrednictwem poczty, na niektórych widoczne są charakterystyczne zagięcia, adresy i ślady laku. Trafiają się także składane półarkusze o mocno zabrudzonych zewnętrznych ćwiartkach — widocznie przekazywano je z rąk do rąk, a w każdym razie często do nich sięgano. Niezwykła pomysłowość w upowszechnianiu ulotek jest dowodem zaangażowania i pasji polemicznej autorów oraz ich zwolenników. Rozlepiano ulotki w miejscach publicznych, rozrzucano na redutach, podkładano w mieszkaniach itd. Zbiorów ulotek nie należy utożsamiać z sylwami.

późniejszego — uderzy nas niezwykła zmiana. Miejsce sarmackich gloryfikatorów przeszłości, wrogów wszelkiej reformy i zwolenników wypędzenia z Polski dysydentów coraz częściej zajmują tam nowi autorzy: Trembecki, Węgierski, Naruszewicz, Krasicki, nieco później: Ancuta, Czyż, Zabłocki i Niemcewicz. Obok wierszy tych i innych poetów znajdujemy setki utworów anonimowych, pisanych w nowym duchu, z pozycji ideałów Oświecenia. W ten sposób dopiero teraz literatura Oświecenia trafiła pod szlacheckie strzechy; zajęła miejsce jakże żywej jeszcze w okresie barskim literatury sarmackiej. Dodajmy, iż przejęte z tradycji formy upowszechniania nielegalnych pism rozwinięto i udoskonalono. Przykładem tego były zorganizowane wtedy „oficyny kopistów", produkujące oprócz różnych ulotek (często na zamówienie) także zbiory utworów, np. wiersze Węgierskiego, Zabłockiego czy — bardzo popularne w czasie Sejmu Czteroletniego — *Zagadki sejmowe* [16].

Siła oskarżycielska nowej poezji satyrycznej, nierzadko funkcjonująca w formie pamfletu i paszkwilu, jest głównym elementem łączącym twórczość młodych pisarzy z literaturą sylwową, a więc z tradycją staropolską. Poezja ta zasadniczo jednak różni się od owej satyry sarmackiej; zamiast prymitywnych inwektyw rzucanych na przeciwników, zamiast rubasznego komizmu i barokowych alegorii nowi poeci stosowali tendencyjną, lecz logiczną argumentację, posługiwali się ironią, groteskową karykaturą czy dowcipną aluzją. Język ich utworów jest jędrny i dosadny, co również przyjęto z tradycji staropolskiej, ale — zgodnie z konwencją klasycyzmu — pozbawiony makaronizmów i zawiłości składniowych.

Jak unowocześnić środki artystyczne, uczyła poetyka klasycyzmu, a sposoby atakowania imiennego wskazywali mistrzowie pamfletu: Horacy, Boileau i Wolter. Właśnie w twórczości Węgierskiego, który kilka razy powoływał się na tych poetów, nastąpiło swoiste połączenie elementów staropolskiej satyry okolicznościowej z wzorami klasycznego pamfletu. Z tradycji staropolskiej przejęto niebawem także żarliwość patriotyczną, która będzie dominowała w poezji Sejmu Czteroletniego. Upowszechnienie się nowego modelu satyry okolicznościowej wywołało obfitującą w wypowiedzi polemikę, w toku której uzasadniono teoretycznie koncepcję literatury walczącej.

Poszukiwanie racji towarzyszyło twórczości Węgierskiego. Odpowiadając na zarzuty przeciwników, sformułował on kilka interesujących argumentów w obronie swojej twórczości satyrycznej. Spróbujmy je wydobyć z kontekstów polemicznych kilku jego utworów. W wierszu *Moja ekskuza,* będącym odpowiedzią na list poetycki ks. Gracjana Pio-

---

[16] O „oficynach kopistów" pisze R a b o w i c z (*op. cit.*, s. 50—68).

trowskiego, przede wszystkim zwrócił uwagę na wielkich przodków w rodowodzie modelu swej satyry:

> Tak przecie, dawniej trochę, modele mej pracy
> Czynił ostry Boileau i stary Horacy
> I umiejąc wybornie z szydności korzystać,
> Udało im się nieraz swych ziomków wyświstać.
> Pomimo tej jednakże mniemanej przywary
> Mieli wielkich monarchów i przyjaźń, i dary [17].

Wprawdzie już Boileau powoływał się na Horacego, a Pope na obu uznanych mistrzów satyry, więc nie był to argument oryginalny, ale właśnie dlatego w polskich warunkach odegrał ważną rolę. Wskazywał na ścisłe związki łączące ostrą satyrę z wzorami klasycyzmu, co usiłowali kwestionować zarówno współcześni krytycy, jak i późniejsi historycy literatury. Dodajmy, że argument ten jeszcze niejednokrotnie powtórzono w toku wymiany poglądów z przeciwnikami satyry osobowej, a ci — jak zabaczymy — nie zawsze umieli sobie z nim poradzić. Powinni bowiem konsekwentnie potępić owe „modele pracy", a więc satyryczną twórczość Horacego i Boileau, co zresztą uczynił Krasicki [18]. Powróćmy jeszcze do ostatniego wersu cytowanego fragmentu, gdzie przywołany został autorytet „wielkich monarchów", Oktawiana i Ludwika XIV. Swoistą wymowę ma fakt, że o popieraniu satyryków przez wielkich mecenasów kultury pisze poeta, któremu z powodu uszczypliwości jego wierszy podobno zabroniono wstępu na obiady czwartkowe [19].

W innych utworach uzasadnił Węgierski moralne prawo krytyki osobowej, sformułowane zresztą w nieco odmienny sposób (i mniej radykalnie) już przez Boileau. Prawo to było konsekwencją tak ważnej w dobie Oświecenia dydaktycznej funkcji satyry pojmowanej personalnie; skoro zło wynika z działalności nikczemnych ludzi, a zadaniem satyry jest zwalczać zło, to pisarz musi mieć prawo demaskowania ich przed opinią publiczną. W utworze Węgierskiego pt. *Do autora wierszy moich broniącego* główną winowajczynią jest zresztą niezbyt przezorna „natura":

---

[17] T. K. Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*. Lwów 1882, s. 59. Zob. Pietraszko, komentarz do: Dmochowski, *op. cit.*, s. 52.

[18] I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. W: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1829, s. 22, 23: „Satyry Horacjusza tchną duchem wielkiego działacza, ale w tym występne, iż śmiał objawiać nazwiska osób, których nieprzyzwoitość równie zwięzłym jak dowcipnym rytmem obwiniał". „Boileau [...] w tym wielką popełnił zdrożność, iż pod pozorem krytyki nadto jej granice rozpostarł i równie jak podłym w pochwałach, stał się okrutnym w naganieniu".

[19] Zob. J. W. Gomulicki, *Nad klawiaturą „Organów" Kajetana Węgierskiego*. W: T. K. Węgierski, *Organy*. Warszawa 1956, s. 77.

Tyś winna, że wydając nikczemne istoty,
Dopuszczasz najznaczniejsze kazić twe roboty.
Ja, póki ten ród będzie, zawsze sarkać muszę;
Jeśli chcesz, żebym chwalił, pokaż wielką duszę! [20]

„Nikczemne istoty" w warunkach Rzeczypospolitej mogły nieraz bezkarnie krzywdzić mniej ustosunkowanych obywateli, o czym przekonał się sam Węgierski. Jego *Uwagi w sprawie Węgierskiego z Wilczewskimi* napisane zostały w obronie skrzywdzonego ojca, ale zawierają aluzje do innych wypadków bezprawia i ciekawe sformułowania ogólne, np.: „Żadne uwagi ust mi zamknąć nie potrafią, kiedy o sprawiedliwość, o całość obywatela chodzić będzie" [21]. Można tu dostrzec, jak pod wpływem wydarzeń, które godziły w poczucie sprawiedliwości satyryka, kształtowała się jego buntownicza świadomość.

Z koncepcją literatury walczącej wiązała się nierozdzielnie kwestia odpowiedzialności pisarza, który przecież mógł krzywdząco naświetlać czyny ludzkie i działać wbrew interesowi społecznemu. Że tak było, świadczy literatura paszkwilancka, której istotną cechą jest kłamstwo, złośliwa insynuacja. Kryterium moralnej oceny satyrycznego wystąpienia będzie więc prawda, różniąca pamflet od paszkwilu. Postulat głoszenia prawdy wiele razy posłużył Węgierskiemu w polemice z przeciwnikami, uzasadniał jego satyryczne wystąpienia. Równocześnie kryterium prawdy było głównym argumentem przeciwko literaturze panegirycznej. Udzielmy raz jeszcze głosu autorowi *Mojej ekskuzy:*

Nie mam w ustach czułości, nie bzdurzę o cnocie,
Nikt mnie jednak przy podłej nie zastał robocie.
Dla zysku nic nie czynię, prawdę mówić lubię,
Nieprzyjaciół skrytymi podstępy nie gubię.
Dusza moja nie może znieść fircyków dumnych,
Nie cierpię pedagogów, ale czczę rozumnych;
I lubo na mnie czarna zawiść się oburza,
Nie zrobię karła wielkim, ani Marsem tchórza,
A kiedy przyzwoitą znaczę kogo cechą,
Zawsze mię pospolite wspierać musi echo [22].

To umiłowanie prawdy — jak wiadomo — nie sprzyjało jego karierze, ale z tym powinien się liczyć walczący poeta. Budziło natomiast uznanie naśladowców i (przeważnie ukrytych) przyjaciół. Przeciwników jego nazwie się „tłumem", który dąży do tego, „by światło przyćmił, a ro-

---

[20] Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, s. 114. Wiersz ten jest odpowiedzią na cytowany niżej list poetycki Wybickiego.

[21] [T. K. Węgierski], *Uwagi w sprawie Węgierskiego z Wilczewskimi*. B. m. i r. (druk ulotny). [Warszawa 1777, Dufour], s. [2].

[22] Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, s. 57.

zum zagładził", kiedy zaś szykanowany satyryk zamilknie — stwierdzi się: „przestał prawdę pisać" [23]. Następcy Węgierskiego sami zresztą pośpieszą z deklaracjami głoszenia prawdy, ale ich wypowiedzi na ten temat są na ogół wiernym powtórzeniem znanych nam już argumentów.

Ta pierwsza próba teoretycznego uzasadnienia twórczości pamfletowej w naszej literaturze miała bowiem coraz liczniejszych zwolenników i kontynuatorów. Należał do nich przyjaciel uszczypliwego poety — Józef Wybicki. Ten niezwykle aktywny polityk, żołnierz, prawnik, działacz społeczny i pisarz w liście poetyckim *Do Kajetana Węgierskiego* znacznie zradykalizował koncepcję adresata i gorąco poparł jego postulat literatury walczącej. Funkcję literatury satyrycznej określa Wybicki przez powołanie się na wielkie jej tradycje:

> Jak złoto ogień czyści, tak wydoskonala
> Obyczaje narodu *Satyr* Juwenala.
> Męstwo i patryjotyzm, zgoła wszystkie cnoty,
> Gdy do nich wiersz zachęcał, kwitły przez wiek złoty.
> Kocham Polskę, a gdyby mieszkał w niej Horacy,
> Ustać by mogła podłość, znikli hajdamacy [24].

Utwór ten był niewątpliwie inspirowany przez Węgierskiego, ale Wybicki inaczej uzasadnia skrajnie tendencyjną postawę pisarza; jego racja streszcza się w słowach: „Kocham Polskę". „Bojowość" i patriotyzm to elementy przypominające poezję konfederacji barskiej, nie dziwią więc w wierszu dawnego konfederata. Dodać jednak trzeba, że żarliwość patriotyczna będzie dominowała w satyrze oświeceniowej dopiero za lat dziesięć, w okresie Sejmu Czteroletniego. Łączy się z tym jeszcze jeden element, całkowicie obcy poezji sarmackiej: świadomość potęgi literatury. Poezja może przekształcić społeczeństwo w myśl ideałów Oświecenia.

Konieczność walki motywuje Wybicki jeszcze tym, że przeciwnik („zabobon z nierządem", „ciemność", „dzikość", „swawola" — pojęcia te miały konkretny sens w piśmiennictwie oświeceniowym, określano nimi sarmackich oponentów nowej kultury) bynajmniej nie stosuje łagodnych środków. Jego agresywność przejawia się w prześladowaniu śmiałych poetów. „Dowcip wierszopiski" Węgierskiego, „jak na śmierć sądzony", mógłby służyć ojczyźnie zwalczaniem ciemnoty i rozwiązłości. Przy-

---

[23] F. Zabłocki [?], *List z Warszawy do przyjaciela na wsi mieszkającego*. W: *Pisma*. Zebrał i wydał B. Erzepki. Poznań 1903, s. 123. J. W. Gomulicki przypisał ten wiersz J. Ancucie (zob. *Nowy Korbut*, t. 4, s. 212).

[24] Wiersz ten w innej (znacznie krótszej) wersji był przypisywany Trembeckiemu. Pełny tekst ogłosiłem w „Pamiętniku Literackim" (1956, z. 3, s. 177—182). Stąd też pochodzą cytowane tu fragmenty. Autorstwo przywrócił Wybickiemu J. W. Gomulicki (zob. R. Kaleta, *„Starożytność grodzieńska". Nieznany wiersz Trembeckiego*. „Pamiętnik Literacki" 1959, z. 3/4, s. 547, przypis).

pomnijmy, że poetów oświeceniowych bronił już anonimowy publicysta w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych", występując przeciwko satyrze barskiej, wywodzącej się także z kręgów sarmackiej kultury. W przypadku Węgierskiego sprawa jest bardziej skomplikowana, atakowano go bowiem nie tylko w środowiskach konserwatywnych, ale i również w kręgu oficjalnej kultury Oświecenia. Do niej zwraca się Wybicki, raz jeszcze przywołując cenionych przez klasycyzm pisarzy starożytnych:

Horacy, Juwenalu! dobrze, że powieki
Zamknęliście, nie dla was dzisiejsze są wieki.
Wzmożone błędy jawnie takie mają prawa,
Iż zginie, kto im podłych ofiar nie oddawa.

„Podłych ofiar", czyli panegiryków, żądali dworscy protektorzy poezji. Ich oraz panegirystów wiele razy atakował Węgierski, przede wszystkim w głośnym *Liście do wierszopisów*. Trudno powiedzieć z całą pewnością, czy jest to aluzja do polityki kulturalnej Stanisława Augusta. Niewątpliwą natomiast aluzję do króla zawiera następny fragment wiersza, gdzie poeta posłużył się tak charakterystycznym dla oświeceniowego historyzmu paralelizmem dziejowym:

Katullu! cóż by z tobą w Polsce się nie działo,
Coś tak w Rzymie z Cezara natrząsał się śmiało,
Gdzie przecie za swe wiersze teś odebrał kary,
Żeś z cesarzem wieczerzał, drogie zyskał dary.

Konieczność walki uzasadniał dalej Wybicki analizą polskiej rzeczywistości. Chłop niewolnik „dźwiga jarzmo, ledwie usta zwiera", a szlachcic pyszni się „z dawności imienia", bo bez niej „Siedziałby na warsztacie i chodził za pługi". Prawo w Polsce źle działa, „podłych dusz łupem wszystko", jedni sprzedają kraj „dla dobrego mienia", inni łupią świątynie pojezuickie. Nikt się im nie przeciwstawia, bo panoszący się nierząd powoduje, że społeczeństwo jest „nieczułym trupem".

Tak bez wiary i zdania złość wszystko zwycięża,
Ni księdza, ni sędziego, ni żony, ni męża,
Ni ojciec znajdzie syna, ani sługa pana,
Ów na niewdzięczność, ten zaś stęka na tyrana.
A niegdyś tak szacowne imię patryjoty
Szukaj teraz w niewoli lub w nędzy podłoty.

W niewoli zapewne rosyjskiej; tu raz jeszcze odezwał się konfederat barski, jakże jednak różny od swoich fanatycznych towarzyszy broni. Żarliwość patriotyczna Wybickiego połączona z racjonalistyczną koncepcją praworządnego społeczeństwa i radykalizmem społecznym przywodzi na myśl późniejsze sądy Staszica; pochodzi zresztą z tej samej szkoły obywatelskiego myślenia, z kręgu autora *Zbioru praw* — Andrzeja

Zamoyskiego. Przypomnijmy, iż kodeks, którego współautorem był Wybicki, dopiero za trzy lata będzie podeptany w izbie poselskiej. Na razie autor ukazujących się właśnie *Listów patriotycznych* (1777—1778) wierzył w pomyślne zakończenie tej misji.

W omawianym wierszu Wybicki kilkakrotnie nawiązuje do swojej pracy nad kodeksem. Pisze, że właśnie prawodawca powinien być sojusznikiem walczącego poety. Wzywa Węgierskiego, aby nie ustawał w demaskowaniu „dusz przedajnych", wyznacza też rolę dla siebie. Słowa jego brzmią jak pobudka wojenna:

Jak mieczem ścigaj wierszem te kraju narowy,
Co tępią obyczajność, rażą rozum zdrowy,
A ja nierządu błędy, swawoli potwory,
W przyzwoite zapędzę w kraju praw zapory,

Zwraca tu uwagę „militaryzacja" środków obrazowania poetyckiego, bardzo typowa — jak wiadomo — dla poezji barskiej [25]. Nadaje to utworowi swoistą dynamikę, szczególnie kiedy autor posłuży się hiperbolicznym porównaniem:

Kto dumnego junaka śmiałą postać bierze,
Z walecznym Annibalem w jednej stoi mierze.

Apel ten wystosował Wybicki w odpowiednim czasie; Węgierski po odsiedzeniu wyroku wieży i przeżyciu licznych upokorzeń — pod koniec r. 1777 był już zniechęcony do dalszej twórczości. Ale właśnie jakby w odpowiedzi na list poetycki Wybickiego napisał jeszcze kilka pamfletów w r. 1778; powstaje wtedy m. in. wiersz *Na wjazd senatora*. Wiersz ten należy jednak do jego ostatnich utworów poetyckich, w r. 1779 Węgierski na zawsze opuścił Polskę. W kilkanaście miesięcy później sejm odrzuci *Zbiór praw* Zamoyskiego, z którym Wybicki wiązał tak wielkie nadzieje.

Porażka była jednak chwilowa, skoro w dalszym ciągu rozwijała się zarówno literatura polityczna, dążąca do zmiany anachronicznych praw, jak i smagająca satyra, której forma wyraźnie przypomina utwory Węgierskiego. Na początku lat osiemdziesiątych działa już kilku nowych satyryków, m. in. bracia Potoccy (Ignacy i Stanisław Kostka), Jan Ancuta i Jan Czyż. Wiersze niektórych satyryków „nowej fali" tak są podobne do utworów Węgierskiego, że w kilku przypadkach aż do ostatnich lat były przypisywane autorowi *Organów* [26]. Terminowanie u Węgierskiego potwierdził Stanisław Kostka Potocki w dość nieudolnym wyznaniu pt.

---

[25] Zob. W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 80—82.

[26] Autorstwo Węgierskiego zakwestionował J. W. Gomulicki (zob. *Nowy Korbut*, t. 4, s. 212).

Moje pierwsze w życiu wiersze, pisząc z przesadą, iż „sławne imię Węgierskiego" winno się mieścić „obok Horacego i Woltera" [27]. Twórczość wymienionych pisarzy stanisławowskich jest dotąd mało znana, gdyż starannie unikali oni rozgłosu, rzadko podpisując swoje utwory. Z doświadczeń Węgierskiego wyciągnęli praktyczne wnioski. Nie odkryte ich wiersze z pewnością tkwią wśród licznych utworów anonimowych tego czasu.

Anonimowa satyra o charakterze politycznym i obyczajowym lat osiemdziesiątych najdobitniej świadczy o zwycięstwie koncepcji Węgierskiego, chociaż nie brak było w tym czasie zdecydowanych przeciwników poezji walczącej. Nowe jej uzasadnienie sformułował Zabłocki, i to — rzec można — w dwóch etapach. Pierszym jest głośny wiersz *Oddalenie się z Warszawy literata*, który tradycja literacka wiąże z wyjazdem Węgierskiego. Potwierdza to ówczesny przypisek, żachowany w kodeksie PAN (nr 615), gdzie m. in. czytamy:

> Satyra ta napisana po opuszczeniu Warszawy przez Kaj[etana] Węgierskiego, wielkich nadziei rymotwornego geniusza. Uważać należy, że od czasu przestania jego satyrycznego pióra duch literatury stygnąć począł [...] [28].

Bohater wiersza, dumny poeta Aryst, jakby symbolicznie opuszcza Warszawę, gdzie „cnota i rozum więcej nie są we zwyczaju", a uchodząc przed prześladowcami, kreśli sposobem Węgierskiego aluzyjne portrety kilku znaczniejszych osób (m. in. Ponińskiego) i stwierdziwszy, że nie będzie panegirystą-Cherylem (wyraźna aluzja do oświadczeń Węgierskiego), wygłasza takie oto *credo* artystyczne:

> Nie wyda się to na mnie. Styl mój na to twardy.
> Mówię prawdę. I przeto mię sądzą, żem hardy.
> Prostota jest właściwym moim pismom gustem;
> Krętosz, mówią, polityk; ja go zwę oszustem.
> Klemens zawsze z różańcem, nigdy bez szkaplerza,
> Ja się przecie w Klemensie domyślam szalbierza,
> Myśl moja zgodna z sercem, a serce z językiem,
> Filuta zwę filutem, Marka fanatykiem.

Zwróćmy uwagę, iż formuła Zabłockiego, wyraźnie nawiązująca do *Satyry I* Boileau, dotyczy zarówno kwestii estetycznych jak i etycznych. Styl „twardy" i prostota — to najskuteczniejsze sposoby demaskowania i zwalczania nikczemnych ludzi. Taki model satyry wysuwa Boileau,

[27] Wiersz ten ogłosił z autografu E. Kipa (w: S. K. Potocki, *Podróż do Ciemnogrodu i „Świstek Krytyczny". Wybór.* Wrocław 1955, s. VII—IX), błędnie ustalając datę jego powstania na r. 1783. Należy ją cofnąć co najmniej o 4 lata.

[28] Tekst z dopiskiem ogłosił K. Estreicher (*Tomasz Kajetan Węgierski. (1755—1787)*. W: Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, s. LX—LXVI).

a przede wszystkim Marmontel w artykule *Encyklopedii* Diderota. Nadrzędnym argumentem moralnym jest znany nam już dobrze z innych wypowiedzi postulat głoszenia prawdy. „Hardy" poeta przypomina owego „walecznego Annibala" z wiersza Wybickiego, z tym jednak, iż uchodząc z Warszawy, ponosi on klęskę. Pesymizm Zabłockiego jest odbiciem ówczesnych nastrojów — wiersz jego powstał wszak niedługo po odrzuceniu *Zbioru praw* Andrzeja Zamoyskiego. W obu wierszach, Wybickiego i Zabłockiego, wyrażono żal i protest przeciwko prześladowaniu utalentowanego pisarza, który nie chciał zostać „Cherylem". Ale kiedy Wybicki mógł żywić nadzieję, że sprawy ułożą się po jego myśli, i pełen entuzjazmu zachęcał przyjaciela do dalszej twórczości — Zabłocki tych złudzeń nie miał w roku 1781 [29]. Zresztą ten nastrój przygnębienia nie będzie trwał długo i wcale nie wpłynie na zmianę taktyki literatury walczącej.

Nie wpłynie na nią także silna opozycja, wywodząca się ze strony zarówno epigońskich już kół zachowawczych jak i oficjalnej doktryny klasycyzmu polskiego. W obu tych kręgach gwałtownie zaatakowano Węgierskiego za „jadowite wiersze", „targanie się na wszystkie stany", operowano słowem „młodzik" czy „młokosek" — co można też tłumaczyć konfliktem generacji twórczych. Ze stanowiska zachowawczego zaatakował autora *Organów* m. in. ks. Gracjan Piotrowski w wierszu *Do Imć Pana Dluskiego [...] na wyznanie pana Węgierskiego, że jest epikurejczyk*, gdzie stwierdzał, iż młodzi poeci („chore dzieci Epikura") „jadem pióra ostrze w niezbożności moczą / I tym się bardziej chełpią, im bardziej wykroczą" [30]. Ten staropolski jeszcze moralista przede wszystkim atakuje libertyna, natomiast gotów jest tolerować jego ostre pióro. Nic dziwnego, ucho prawdziwego sarmaty nie było wrażliwe na „paszkwile", znał bardzo dobrze tego rodzaju twórczość; drażniły go natomiast wszelkie odstępstwa od obowiązujących pojęć religijnych.

Nowy chwyt polemiczny zastosował autor wiersza *Do pana Węgierskiego*, prawdopodobnie Józef Bielawski, który miał specjalne powody, żeby nie lubić ciętego satyryka. W wierszu tym czytamy:

> Kradnij fraszki z Woltera i z nim potem w parze
> Łącz się, jak z Rafaelem sokalscy malarze [31].

---

[29] Datę powstania wiersza ustalił A. Jendrysik („*Oddalenie się z Warszawy literata*". *W sprawie daty powstania satyry Franciszka Zabłockiego*. „Archiwum Literackie" t. 5 (1960), s. 325—333). Bohaterem tego wiersza może być tylko Węgierski, mimo iż opuścił on Polskę już w r. 1779.

[30] Bibl. Ossolineum, rkps 692, s. 138. — Autorstwo Piotrowskiego, potwierdzone świadectwem kopisty i wyraźnymi cechami stylu, nie budzi wątpliwości, tym bardziej że na wiersz ten odpowiedział Węgierski *Moją ekskuzą*.

[31] S. Trembecki, *Pisma wszystkie*. T. 2. Warszawa 1953, s. 228. Edytor za-

Skądinąd godne uwagi jest to spostrzeżenie autora *Natrętów*; rzeczywiście w twórczości Węgierskiego zespoliły się dwa pierwiastki: staropolska satyra okolicznościowa i sztuka poetycka klasycyzmu. Takie połączenie musiało razić gusty wytrawnych smakoszy — zwolenników „czystej" doktryny. Warto dodać, że ten argument posłuży jeszcze nieraz przeciwnikom zbyt realistycznej satyry. Jakiś znakomity polemista, prawdopodobnie ks. Łuskina, w głośnym *Odpisie na paszkwil rzucony na „Gazetę Warszawską" nr 41 r. 1780* utwory satyryczne młodych poetów nawet utożsamił z twórczością owej domorosłej muzy sarmackiej, z literaturą godną przekupek i „Hawryła na Rusi" [32]. Wreszcie wrócił do tej sprawy sam Bielawski, tak oto zaczynając *Satyrę przeciw paszkwilom* (1790):

> Co was dziś do pisania złych wierszy zapala,
> Godni wieszczkowie Jasnej Góry i Sokala [33].

Nie wysuwano takich zarzutów w oficjalnych poetykach stanisławowskich, gdzie dość zgodnie potępiono zarówno „ogniste satyry" jak i samą zasadę krytyki osobowej [34]. Kilkakrotnie — i nie zawsze konsekwentnie — wypowiadał się w tej sprawie Krasicki, Golański w dziele *O wymowie i poezji* wysunął znany już zresztą argument moralno-psychologiczny:

> Satyra tylko jadowita przez złość i zemstę umaczawszy w żółci jadowite pióro nie tak ma na celu poprawę zdrożności (lubo się tym płaszczem okrywa), jak bardziej zawziętości swojej dogodzić pragnie. Ale takiej poczciwe serce nie lubi, rozum nią gardzi [35].

Mniej konsekwentny był Dmochowski, skoro pochwałę Horacego (właśnie za to, że „nigdy w satyrze płazem nie przepuścił winy") umiał pogodzić z ogólnym potępieniem krytyki imiennej. Jak godził te sprzeczności? — „Horacy tak umie szydzić, / Że się gniewać nie można, a trzeba się wstydzić". Argument ten nietrudno podważyć, toteż Dmochowski stwierdza nieco dalej, że dziś nie wolno uszczypliwego pióra maczać w żółci, ponieważ ludzie mają „delikatniejsze uszy" niż dawniej. Odrzuca Dmochowski nawet pamflet aluzyjny, a tym, którzy swawolnie krytykują konkretne osoby, grozi zamknięciem do „klatki" [36].

---

mieścił ten wiersz między dubiami, przy czym autorstwo raczej przypisuje Bielawskiemu.

[32] Bibl. Jagiellońska, rkps 6899, s. 656—667.

[33] J. Bielawski, *Satyra przeciw paszkwilom*. B. m. i r. (druk ulotny). Przedruk m. in. w: S. Trembecki, *Poezje*. Warszawa 1865, s. 17—19.

[34] Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, s. 574.

[35] F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wilno 1788, s. 407.

[36] Dmochowski, *op. cit.*, s. 50—57.

Stanowisko Dmochowskiego bynajmniej nie wynika z doktrynalnych założeń klasycyzmu, skoro sam Boileau, którego satyry stały się wzorem dla wielu poetów Oświecenia, był odmiennego zdania. Potępienie ostrej satyry przez polskich teoretyków to kontynuacja stanowiska zajętego w latach sześćdziesiątych przez redaktorów „Monitora". Ale kiedy wówczas chodziło o przeciwstawienie się popularnej i pozbawionej skrupułów satyrze środowisk zachowawczych, teraz zwalczano pisarzy skrajnie tendencyjnego skrzydła tej samej literatury Oświecenia. Golański i Dmochowski zajęli stanowisko zgodne z polityką kulturalną dworu królewskiego; Dmochowski dał nawet wiele mówiący dowód łączności z królem, pisząc (wbrew moralizatorskim zasadom *Sztuki rymotwórczej*) *Pawia w dobrach Pana Podstolego* [37], gdzie został zaatakowany Adam Kazimierz Czartoryski. Stanisław August umiał docenić wpływ tendencyjnej literatury na świadomość szlachty, po prostu obawiał się zbyt gwałtownych środków w procesie „naprawy społeczeństwa"; jako trzeźwy polityk chciał działać ostrożnie. Przyjdzie jednak czas Sejmu Czteroletniego, kiedy i on zacznie tolerować satyrę polityczną. Dmochowski będzie wtedy (i później) jednym z najczynniejszych pisarzy politycznych stosujących zasadę ostrego ataku personalnego.

Jego formuła ze *Sztuki rymotwórczej*, oparta na zasadzie ostrożnego dydaktyzmu, nie mogła się przyjąć w okresie ostrych konfliktów i gwałtownych przemian. Była anachronizmem już w chwili swego powstania, chociaż miała oficjalne poparcie i nigdy nie brakło jej zwolenników. Nie liczyła się bowiem z wielkim nurtem literatury, którego nie można było powstrzymać moralizatorskimi regułami.

Nieco wcześniej apelował Staszic do „stanu rycerskiego":

> Wielki narodzie! Dopokądże w tej nieczułości trwać będziesz? Czyliż tak ginąć myślisz, aby się nic więcej po tobie nie zostało, tylko niesława? Nie masz przykładu, żeby osiadłych na najobfitszej ziemi, udarowanych przez naturę szczególnymi przymioty kilkanaście milionów ludzi bez sposobu, owszem, bez myślenia o sobie z oziębłością niewoli czekało [38].

To brzemienne w skutki wezwanie do czynu szerokich rzesz „rycerstwa", nawiązujące w sposób demonstracyjny do staropolskich tradycji,

[37] Wiersz ten miał się ukazać jako druk ulotny (Warszawa 1786, Gröll), ale egzemplarz pierwodruku nie jest znany. Tekst został z odpisów ogłoszony przez J. Rychtera („Ognisko Domowe" 1886, nr 70), który przysądził autorstwo Krasickiemu. Inną wersję tej bajki opublikował L. Bernacki (w: I. Krasicki, *Satyry i listy*. Lwów 1908, s. 249), polemizując z tezą Rychtera i przyznając autorstwo Dmochowskiemu. O wierszu tym oraz o innym wystąpieniu Dmochowskiego w związku ze sprawą Dogrumowej pisze L. Cieszkowski (*Pamiętnik anegdotyczny z czasów Stanisława Augusta*. T. 3, Warszawa 1906, s. 96).

[38] S. Staszic, *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*. Opracował S. Czarnowski. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1952, s. 5. BN I, 90.

miało oczywisty związek ze szkołą polityczną Andrzeja Zamoyskiego. Już sam fakt, że *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego* ukazały się drukiem, był doniosły dla dalszego rozwoju literatury politycznej: stwarzał precedens dla późniejszych autorów i drukarzy. Apelując do szlachty, Staszic umiejętnie wzniecał jej uczucia zbiorowe, trafiał do ambicji i wzbudzał patriotyzm, a równocześnie w przejrzystych aluzjach atakował śmiało kilku magnatów [39]. Że książka ta trafiła na podatny grunt, świadczy jej niezwykłe powodzenie. Grunt ten przygotowała rozwijająca się wcześniej poezja polityczna, przede wszystkim ulotne wiersze Węgierskiego. Przypomnijmy, że w podobnym duchu apelował do szlachty Wybicki, i to nie tylko w *Listach patriotycznych*. Na bierność społeczeństwa zwracał on uwagę już w wierszu *Do Kajetana Węgierskiego:*

Długoż będziem przez nierząd nieczułym tak trupem,
Sami sobie nieznośni, wszystkich sąsiedztw łupem?

Ten związek poezji ulotnej z literaturą polityczną, także mający u nas bogate tradycje, zaktualizuje się i zacieśni w latach Sejmu Czteroletniego. Obie będą służyły różnym obozom politycznym, przede wszystkim jednak zwolennikom przebudowy ustroju Rzeczypospolitej. Kiedy literatura polityczna podważy pryncypialnie ten ustrój, poezja ulotna będzie popularyzowała nowe idee i zwalczała ich przeciwników. Jej główny przedstawiciel, Zabłocki, konsekwentnie atakował przywódców tzw. stronnictwa hetmańskiego, jego wystąpienia nosiły wyraźny charakter programowy i były zgodne z aktualnymi tendencjami zwolenników reform.

W kilku wierszach z tego okresu Zabłocki wypowiedział interesujące sądy na temat krytyki personalnej i funkcji utworu satyrycznego. Będąc wiernym zasadzie: ,,Myśl moja zgodna z sercem, a serce z językiem", domagał się od pisarzy, aby służyli ojczyźnie w walce o uzdrowienie stosunków w Polsce i uratowanie zagrożonego państwa. W tak ważnej chwili dziejowej literatura winna spełniać cele praktyczne: ujawniać i zwalczać wrogów narodu. Oto o jakim skutku pisania życiorysów ,,Wszystkich naszych łajdaków, szelmów i huncwotów" marzy Zabłocki:

Przezacna powszechności! życz mi w tym wytrwania,
Do czego miłość mojej ojczyzny mnie skłania,
Ja zaś wtenczas skuteczną pochlubię się pracą,
Gdy się z wstydu choć jeden obwiesi ladaco [40].

W innym wierszu z tego okresu, również skierowanym „do powszechności", Zabłocki przyjmuje argumenty przeciwników krytyki osobowej,

---

[39] Zob. T. Mikulski, *Uwagi nad „Uwagami"*. W: *Ze studiów nad Oświeceniem*. Warszawa 1956.

[40] Zabłocki, *op. cit.*, s. 163 (*Doniesienie*).

są one jednak nikłe wobec wielkiego celu — służenia ojczyźnie. W tym rozumieniu racje moralne miałby jedynie pamflecista polityczny, chociaż i u Zabłockiego często pojawia się dodatkowy argument: nikczemność życia krytykowanych osób. Te uzasadnienia raz jeszcze skierował do opinii publicznej:

Przezacna powszechności! nie sądź mię Zoilem.
Wiem, że paszkwil nie zdobi uczciwego pióra;
Ale kiedy ich całe życie jest paszkwilem,
Na które się prawdziwie otrząsa natura,
Kiedy widocznie idą na ojczyzny zgubę,
Ostrzegać choć paszkwilem mam sobie za chlubę [41].

Podobnych uzasadnień można znaleźć więcej w pamfletach sejmowych Zabłockiego; na ogół dotyczą one jego utworów satyrycznych i są jakby próbą usprawiedliwienia się przed nieufną „powszechnością". Tę troskę o właściwe zrozumienie jego intencji łatwo wytłumaczyć tym, że oficjalna krytyka od lat głosiła opinie potępiające ostrą satyrę, zwłaszcza imienną. Ogólnie na temat granicy krytyki w utworze literackim wypowiedział się Zabłocki w głośnym wierszu *Objawienie się Geniusza Satyry autorowi paszkwilów*, gdzie alegoryczna zjawa ukazuje się poecie, aby go zachęcić do dalszego demaskowania zdrajców:

Cóż to? nie znasz satyry twego genijusza?
Daję ci moje pióro; tym końcem tak pisze,
Jak niegdyś Persyjusze, jak Juwenalisze
I jak wasz Naruszewicz; tym tak, jak Horacy,
Jak Krasicki, nie mocno dość dla was, Polacy!
Wasi zbrodnie twardszego są nad rzymskie grzbietu,
Nie czują kłucia pióra, gdy nie ma sztyletu.
Przed wszystkim zalecam ci: trzymaj się Boala!
On, kiedy gromi zbrodnie, imion nie ocala;
Inaczej nic nie zdołasz. Satyra nie taka,
Zamiast poprawić, jeszcze zabawi łajdaka [42].

Nieskuteczność „delikatnej" krytyki, o czym już wiele razy pisano przed Zabłockim, odnosi się tutaj nie tylko do uogólniającej satyry (np. Krasickiego), ale i do pamfletu aluzyjnego, którego mistrzem był także autor *Oddalenia się z Warszawy literata*. Siła demaskatorska utworu satyrycznego ma być tak wielka, że nie wystarcza już wzór Węgierskiego i tylu innych „uszczypliwych" poetów — Horacy! „Twardy grzbiet"

---

[41] *Ibidem*, s. 163—164 (*Do powszechności*).

[42] *Ibidem*, s. 178. Tytuł według rkpsu (nr 5523, k. 45) Bibl. Jagiellońskiej. Zob. o tym wierszu uwagi Borowego (*op. cit.*, s. 285—286) i Pietraszki (wstęp do: Dmochowski, *op. cit.*, s. XCIII—XCVI). Obaj autorzy niesłusznie nazywają pamflety polityczne Zabłockiego paszkwilami.

polskiego „zbrodnia" nieczuły na aluzyjne docinki, to wyraźne odwrócenie koncepcji estetycznej Dmochowskiego, który — jak wiadomo — przeciwstawiał „delikatne uszy" współczesnych mniej delikatnym w dawnych czasach. Charakterystyczny podział satyryków na „mocnych" i „nie dość mocnych" wskazuje, iż idzie tu nie tylko o publiczne piętnowanie „łajdaków", ale również o siłę ekspresji, bezwzględność w tępieniu zła. Był to postulat bardzo aktualny, Zabłocki godził w szlachecki solidaryzm, daleko nieraz posuniętą pobłażliwość dla nikczemnych „braci", czego przejawem były np. niektóre wystąpienia podczas debaty sejmowej w sprawie Ponińskiego. Na „delikatne uszy" społeczeństwa liczyli atakowani w utworach satyrycznych, o czym świadczy np. *List do publiczności [...]* Stanisława Potockiego, gdzie poseł lubelski replikuje na „rozrzucone paszkwile" stwierdzeniem, iż „trucizna" jest bronią obcą „narodowemu charakterowi Polaków" [43].

Koncepcja „satyry-sztyletu" spotkała się z gwałtownym odporem nie tyle w opinii środowiska literackiego, co na sali sejmowej. Przeciwko „osobistym paszkwilom", a szczególnie anonimowości publikacyj, wystąpili 31 grudnia 1790 posłowie Wojciech Suchodolski i Kazimierz Nestor Sapieha, uzyskując poparcie Izby, a przede wszystkim odpowiednią uchwałę [44]. Tu i ówdzie pojawiające się żądania, aby ograniczyć wolność słowa i zaostrzyć cenzurę (bardzo zresztą łagodną), nie zyskały jednak poparcia. Do zwolenników wolności słowa należał np. Adam Kazimierz Czartoryski, który jednak potępił zasadę krytyki personalnej jako niemoralny sposób walki. W dwóch wierszach odpowiedział na to Zabłocki, gdzie skarcił księcia za zbytnią delikatność, a prawo do krytyki imiennej uzasadnił m. in. niedoskonałością jurysdykcji polskiej (o czym najlepiej wiedział właśnie Czartoryski), która nie znajduje sposobu na zbrodnie „bogatego łotra" [45].

O skuteczności jego wystąpień świadczą reakcje możnych winowajców, których atakował: Branicki wyznaczył nagrodę za ujawnienie autora wierszy satyrycznych, a Jacek Jezierski odgrażał się nawet, że rękę „paszkwilanta" przybije do pala. Pogróżki te trafiały w próżnię, bo autor zakonspirował się tak świetnie, iż dziś jeszcze nauka nie jest w stanie przyznać mu bez zastrzeżeń wszystkich przypisywanych pamfletów [46].

Anonimowo występujący poeta miał zresztą możnych protektorów,

---

[43] Zob. A l e k s a n d r o w i c z, *op. cit.*, s. 37.

[44] Zob. J. N o w a k, *Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego.* Kraków 1933, s. 205.

[45] Z a b ł o c k i, *op. cit.*, s. 242—243 (*Sen mój*).

[46] Zob. R. K a l e t a: *Nawracanie posła.* „Pamiętnik Literacki" 1958, z. 3; *O twórczości satyrycznej i paszkwilanckiej Franciszka Zabłockiego.* „Przegląd Humanistyczny" 1963, nr 3. Zob. też uwagi J. W. G o m u l i c k i e g o w „Roczniku Literackim" (1963 ⟨1965⟩, s. 192—195).

a przede wszystkim poparcie szerokich kręgów opinii publicznej. Dowodzi tego ogromna liczba rękopiśmiennych ulotek oraz całych zbiorów zawierających jego pamflety; pisma te w setkach kopii kolportowano po całym kraju. Pozytywny oddźwięk działalności „autora pism patriotycznych" znajdujemy m. in. w ulotnym wierszyku, gdzie pisano z przesadą:

Tyś już nas zaprowadził do tego gościńca,
Którym się już na rozbój wybierał złoczyńca.
Tyś mu drogę zastąpił, a twojej przewodni
Winniśmy naszą całość i wstrzymanie zbrodni [47].

Z kronikarskiego obowiązku zanotować trzeba, że nie brak było wtedy różnych wystąpień przeciwko „bezwstydnym paszkwilom", których uprawianie nazywano nawet „rozbojem i szpiegostwem". Na przykład jakiś nie znany nam polemista pisał o „wściekliźnie" „psa księdza Kołłątaja", pisma jego nazwał „zjadliwą pianą" i wróżył mu rychły stryczek [48]. Wszystkie tego typu wystąpienia cechuje wyraźny epigonizm, nie tylko zresztą pod względem argumentacji, której braki zastępuje się często werbalną „bojowością".

Te i inne głosy nie mogły wiele znaczyć wobec potężniejszego nurtu literatury walczącej. W miarę wzrastania nastrojów potriotycznych do bezwzględnej krytyki zdrajców wzywano nawet w drukowanych utworach literackich i publicystycznych. Tak np. postać tytułowa anonimowego utworu *Polak w czui prawdą podszytej* (Warszawa 1791) wcale nie dba, „czyli ów, którego prawda zakole w oczy, niekontent zostanie". W ogniu polemik dochodzi niekiedy do charakterystycznego „przesuwania" terminów, jak w anonimowym wierszu *Do Łuskiny*, gdzie „paszkwilem najwyższym" nazwie się nie jadowite pismo, ale „dla zbrodni pochwałę" [49]. A surowa zasada krytyki bezosobowej zostanie po prostu wyśmiana, czego przykładem wiersz *Sąd Apollina* (przypisywany S. K. Potockiemu) — kolejna drwina z Józefa Bielawskiego, który szczycił się przestrzeganiem literackich obyczajów:

Pierwszy polskie teatrum otworzył w Warszawie,
Mając chwalebny razem i zamiar, i sposób
Przeczyszczać obyczaje bez czernienia osób [50].

---

[47] Cyt. za: Zabłocki, *op. cit.*, s. 369 (*Do autora pism patriotycznych [...]*).

[48] Jw., s. 369—372 (*Pies Wojciecha Turskiego do psa księdza Kołłątaja*).

[49] Wiersz ogłosił R. Kaleta (*Anonimowa poezja antytargowicka i jakobińska.* „Pamiętnik Literacki" 1950, z. 3/4, s. 946—947).

[50] Cyt. za: Trembecki, *Pisma wszystkie*, t. 1, s. 98. Wiersz był przypisywany Trembeckiemu. Autorstwo S. K. Potockiemu przyznał E. Kipa (zob. Trembecki, jw., s. 222). Rabowicz (*op. cit.*, s. 91) wyklucza autorstwo Trembeckiego i stawia znak zapytania przy nazwisku Potockiego.

W okresie Targowicy i powstania kościuszkowskiego poezja walcząca przybiera jeszcze bardziej radykalny charakter. Jej ton nadają akcenty jakobińskie i pobudka wojenna; tu już rzadko dochodzi do sporów i dydaktycznej krytyki, żąda się po prostu wyroku śmierci na zdrajców. Przedmiotem częstych ataków był król, który zgodnie z tradycją, miał płacić za wszystkie nieszczęścia kraju. Krążył o nim taki np. dystych:

Król zjednał sobie naród i był znakomity,
A że naród swój zdradził, więc będzie zabity[51].

Poezja walcząca tych lat często traci charakter satyryczny, a staje się — tak bliską romantyzmowi — poezją czynu. Po trzecim rozbiorze jej dalszy rozwój będzie ściśle uzależniony od zrywów wolnościowych; raz jeszcze ważną rolę odegra tu autor *Mazurka Dąbrowskiego*. Niezwykle bogata poezja powstań narodowych świadczy o ciągłości rozwoju tego nurtu literatury.

Czymże jest wobec tego „literatura walcząca"? Pojęcie to trudno zdefiniować, w grę wchodzi bowiem szereg czynników nie tylko strukturalnych, lecz także funkcjonalnych, a nawet genetycznych. Przede wszystkim jest to literatura skrajnie tendencyjna, związana zawsze z jakąś ideologią. W myśl przyjętych założeń pokonuje ona przeszkody i dąży do osiągnięcia jasno określonego celu. Jej warunkiem koniecznym jest duża ekspresyjność, wynikająca z przekonania podmiotu mówiącego, że działa w ważnej i słusznej sprawie. Dzięki temu może wzbudzać uczucia zbiorowe kręgów i grup społecznych. Anonimowy najczęściej pisarz występuje tu wobec trzech grup odbiorców: sojuszników i, niejednolicie zaangażowanych, „sympatyków", ludzi obojętnych oraz wrogów. Tych pierwszych wzywa do zespolenia wysiłków i podjęcia walki, masy obojętnych odbiorców stara się przekonać głosząc efektowne hasła i stosując pomysłowe formy perswazji, a wrogów izoluje, ośmiesza i zwalcza. Często posługuje się przy tym dobrze wypróbowanymi sposobami krytyki osobowej: pamfletem i paszkwilem. Mogą mu służyć różne metody deformacji satyrycznej, chociaż satyryczność nie jest warunkiem koniecznym literatury walczącej. Rozwijała się ona w okresach wielkich konfliktów i dramatycznych sytuacji w życiu narodu, była to zatem literatura „stanu wyjątkowego".

---

[51] Cyt. za: *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia.* Warszawa 1956, s. 387.

MIECZYSŁAW INGLOT

„EXORIARE ALIQUIS NOSTRIS EX OSSIBUS ULTOR" W LITERATURZE I HISTORII POLSKIEJ

1

Tematem pracy będą dzieje jednego motywu w pewnym, określonym czasowo odcinku. Znany i co najmniej od XVII w. funkcjonujący w kulturze nowożytnej [1], wygasał bardzo powoli, skoro jeszcze w 1917 r. można się z nim spotkać w tytułowym wierszu zbiorku *Starym szlakiem*, pióra legionowego poety Józefa Mączki [2]. Jednakże największą karierę zrobił w literaturze polskiej lat porozbiorowych. Rzadko spotykany w XVIII i na początku XIX stulecia — trafia wkrótce na karty *Konrada Wallenroda*, a w szczytowym okresie literackiej swej aktywności wystąpi w twórczości Juliusza Słowackiego. Kariera tego literackiego motywu nie ogranicza się jednak w okresie romantyzmu do literatury. Pisarze polscy znajdą w 625 wersie IV pieśni *Eneidy* klasyczną celność i ostrość metafor. Ale tragiczna historia epoki zadecyduje o tym, iż świadomość społeczna (zarówno w literaturze jak i poza nią) uruchomi tkwiącą w nim potencjalnie funkcję profetyczną: zaklęcie i proroctwo.

Omawiany motyw nie był dotąd przedmiotem badań, mimo że z racji swego pochodzenia i funkcji mógł się nim stać niejednokrotnie. Nie zwrócili nań uwagi ani filologowie klasyczni, ani historycy literatury polskiej czy dziejów politycznych Polski. Nie wspominają o nim wybitni znawcy recepcji Wergiliusza w Polsce [3]; milczą na jego temat autorzy

---

[1] Zob. G. Büchman, *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*. Berlin 1930, s. 153. Na pozycję tę zwróciła mi uprzejmie uwagę doc. dr Zofia Stefanowska.

[2] J. Mączka, *Starym szlakiem*. Kraków 1917, s. 17—18:

Zamarzyły się nam czyny
Spod Grochowa — Ostrołęki.
Krwawych ojców krwawe syny
Zapragnęlim świeżej męki,
Bowiem w grobach kości stare
Wciąż wołały „*Exoriare*".

[3] Zob. I. Chrzanowski, *Czym był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości?* Kraków 1915. — T. Sinko, *Nasz przyjaciel Maro*. Kraków 1930. —

odpowiednich opracowań twórczości poetyckiej owych lat[4]. Tylko komentatorzy tekstów Mickiewicza i Słowackiego zamieszczają wzmianki informacyjne o źródle pochodzenia[5].

Tymczasem dzieje tego motywu zasługują na pilniejszą uwagę. Badając ich najważniejszy, jak się wydaje, „romantyczny" odcinek, można bowiem uchwycić nie tylko kilka ciekawych rysów poezji lat porozbiorowych — ale także lepiej niż dotąd zrozumieć charakterystyczne cechy świadomości społecznej tej epoki klęsk i wzlotów, rozpaczy i nadziei.

2

Kiedy Adam Mickiewicz kreślił w wykładach paryskich teorię słowiańskiego dramatu, widział przyszłość tego gatunku w kształtach określonych przez własne arcydzieło dramatyczne. Marzyły mu się utwory przenoszące widzów w świat nadprzyrodzony, poprzez zgodne z obyczajami ludowymi „przyzywanie" dusz zmarłych.

> Od takiego wezwania powinien by się rozpoczynać każdy poważny dramat, w którym wywołuje się niejako z grobu postacie świętych i bohaterów[6].

S. Pigoń, *U kolebki polskiej poezji mesjanistycznej*. W: *Na wyżynach romantyzmu*. Kraków 1936.

[4] Zob. W. Włoch, *Polska elegia patriotyczna w epoce rozbiorów*. Kraków 1916. — M. Smolarski, *Poezja legionów*. Kraków 1912. — J. Znamirowska, *Liryka powstania listopadowego*. Warszawa 1930. — M. Janik, *Motyw zemsty ludu w poezji polistopadowej*. „Pamiętnik Literacki" 1935, z. 3/4. — S. Linowska, *Poezja elegijna w Polsce*. W: L. Winniczuk, S. Linowska, *Elegia*. Warszawa 1950. — K. Sosnowski, *Poezja krakowska z czasów Wolnego Miasta. 1815—1846*. Kraków 1901. — A. Krupiński, *Poezja Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego*. Zamość 1919.

[5] Z uwagami obszerniejszymi spotkać się można w — pośrednio jedynie związanej z interesującą nas kwestią — pracy W. Steffena *Uwagi klasyka na marginesie „Powieści Wajdeloty"* (w zbiorze: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu trzydziestoletniej pracy naukowej i nauczycielskiej Stanisława Dobrzyckiego*. Poznań 1928). Autor przeprowadza w niej paralelę między dziejami miłości Konrada i Aldony oraz Eneasza i Dydony. Wywód Steffena został zakwestionowany przez T. Sinkę (*Mickiewicz i antyk*. Wrocław 1957, s. 300—302).

[6] A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 11. Warszawa 1955, s. 126. W wykładzie XXX kursu II poeta nadaje omawianemu zjawisku charakter bardziej ogólny, pisząc m. in. (*ibidem*, t. 10, s. 374—375): „Szkoła litewska pierwsza wprowadza do literatury świat duchów. Jest to jej cecha znamienna. Nikt istnienia tego świata nie przeczył, ale w niepamięć poszła filozofia chrześcijańska i poeci przestali się tym światem zajmować. Szkoła litewska pierwsza wznosi się do tej krainy, aby ukazać ukryte sprężyny wszystkiego, co się dzieje na ziemi. Autorka francuska George Sand omawia w artykule utwory jednego z pisarzy tej szkoły i czyni spostrzeżenie ujmujące znamię szkoły litewskiej: że pisarze litewscy stawiają ośrodek akcji w świecie duchów, a świat widomy oraz ludzi pojmują jako narzędzia".

Formułując teorię słowiańskiego dramatu wskazywał poeta na jeden z najbardziej charakterystycznych tematów literatury polskiej lat porozbiorowych — temat Zaduszek. O wiele wcześniej, bo na progu tragicznej epoki, został on dostrzeżony jako poezji temat główny przez Kazimierza Brodzińskiego:

> Polacy w czasie zagłady imienia swojego umieli czuć moc poezji Jeremiasza i na ich dopiero ziemi odezwał się głos lutni tego proroka [...]. Jakież to pole do tkliwej elegii nad mogiłą tak wielką! Nad wszystkich, co losy narodów w smutnych opiewali pieniach, zbliżył się szczególniej do lutni proroków czcigodny kapłan, dziś nad grobami królów naszych przełożony, Woronicz, który się równie duchem starożytnej Słowiańszczyzny, jak ogniem dawnych proroków przejąć potrafił. We wszystkich niemal poematach naszych z tej epoki widzieć się daje krwawy cień ojczyzny, który wszędzie myślom w kraju wyobraźni towarzyszy [7].

Można tedy bez zbytniej przesady powiedzieć, iż toczący się stale w świadomości społeczeństwa dialog z przeszłością przybiera w porozbiorowej literaturze kształt stylizacji funeralnej.

Widoczne jej nasilenie zaznacza się z końcem w. XVIII u poetów doby rozbiorowej, wśród których wysuwają się na czoło: autor *Żalów Sarmaty* — Franciszek Karpiński, *Wiosny* — Julian Ursyn Niemcewicz, i *Barda Oswobodzonej Polski* — Adam Jerzy Czartoryski. W ich twórczości zarysowała się wyraźnie postać osjanicznego barda bądź też rycerza dumającego na mogile poległych bohaterów. Na progu romantyzmu będzie to już obraz powszechny, i to nie tylko zresztą w literaturze, lecz także w ikonografii [8]. W miejscach ostatniego spoczynku osób zasłużonych dla dawnej Rzeczypospolitej, na grobach i pobojowiskach, ukazują się postacie piewców ich chwały.

> Gdzie Poniatowski przy Sobieskim leży,
> Gdzie lampa w górze słabym brzaskiem pała,
> Wkoło tam siedzą w rycerskiej odzieży [9].

Bohaterowie liryczni pochylają się nad grobami przodków, myśląc nie tylko o dawnej, ale i o przyszłej chwale. Przy opisie pomnika wystawionego księciu Poniatowskiemu czytamy:

> Tam żołnierz pełen rycerskiej ochoty
> Zaostrzy oręż o krawędź tej tarczy,

---

[7] K. Brodziński, *O elegii*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Opracował i wstępem poprzedził Z. J. Nowak. T. 1. Wrocław 1964, s. 224. Zob też Linowska, *op. cit.*, s. 32.

[8] Por. np. ilustrację, która przedstawia trubadura siedzącego na grobie księcia Poniatowskiego, w edycji: *Bonaparte. Opowieści wiarusów polskich o cesarzu*. Przedmowę napisał T. M. Nittman. Lwów 1923.

[9] E. Lubomirski, *Groby w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumy rycerskie [...]*. Cz. 1. Warszawa 1921, s. 17.

Pewien, że przez to nabywszy twej cnoty,
Tysiącom starczy [10].

Motyw postaci rycerza lub barda wspominającego bądź też opiewającego zwłoki poległych musiał być już w tym czasie bardzo konwencjonalny, skoro sparodiowany został w młodzieńczym utworze Mickiewicza. Muza Erato, którą poeta pomylił z muzą historii Kalliope, w taki oto sposób przedstawia talenty Jana Czeczota, adresata i zarazem bohatera wiersza *Jamby*:

Pomnisz, jak wnętrznej ulgę chcąc przynieść żałobie
Błąkał się wśród pustyni i wsparty na grobie,
Skoro noc ziemię w zawój otuliła głuchy,
Pieniem z mogił wywołał bohaterów duchy
I z larwą zemsty pędząc kraju zdrajce niecne,
Przyszłe im męki palił i odkrył obecne? [11]

Rodzący się w okresie politycznej niewoli dialog z umarłymi stawał się dialogiem powszechnym i przekraczał ramy literatury czy nawet sztuki. Kiedy z początkiem listopada 1830 szalejąca nad Pragą burza rozrzuciła piaski cmentarza, odsłonięte zostały kości poległych w walkach z czasów insurekcji.

Na wieść o tym, jak donosił szpieg policyjny, studenci „zebrali się przed uniwersytetem w liczbie około 700 i ściśniętą kolumną udali się przez Krakowskie Przedmieście na Pragę. Tam ułożywszy z kości piramidę, zatkali krzyż na niej, zaprosili księdza z pobliskiej parafii do odmówienia nad nią modlitw i klęcząc odśpiewali za nim psalm za umarłych. Potem powrócili do uniwersytetu, a lud zatrzymując się po drodze, odkrywał głowy i witał ich z uszanowaniem" [12].

Dialog z umarłymi pełnił określoną funkcję społeczną. W czasach świetności dawnej Rzeczypospolitej, w dziejach porozbiorowych walk

---

[10] J. U. Niemcewicz, *Pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego*. Cyt. za: L. S. Korotyński, *Poeci-legioniści. Wybór ich poezji*. Warszawa 1907, s. 84. Podobny motyw pojawił się wcześniej w wierszu F. D. Kniaźnina *Do Litwy*. Spotkamy się tam m.in. z następującym apelem o uczczenie pamięci Rejtana (cyt. za: Włoch, *op. cit.*, s. 21):

Ojczyzna! uczcij tak drogie popioły,
Wynieś mu posąg w tej czucia postawie!
Niech nasza młodzież na nieprzyjacioły
Chwyta z niej ogień i leci ku sławie!
O ten głaz święty zostrzone żelazo
Niech spławi w zemście wolności urazę!

[11] Mickiewicz, *op. cit.*, t. 1, s. 459.

[12] Raport Macrotta z 4 XI 1830. Cyt. za: M. Bogacz, *Akademicy warszawscy*. Warszawa 1960, s. 131.

o niepodległość Polacy doby zaborów szukali wartości, które miały się stać wskazówką na przyszłość. Z wycieczek w przeszłość wracano jednakże z bagażem niejednorodnych idei. Najogólniej rzecz biorąc, poglądy na historię oscylowały w latach przedlistopadowych „między polsko-słowiańską sielskością a gwałtownym i pełnym dramatyzmu rozwojem, między pacyfizmem i bojowością, umiarkowaniem i rewolucją" [13]. W ramach podobnej antynomii kształtował się również obraz podmiotu lirycznego w utworach literackich. U jednych pisarzy obrazy przeszłości towarzyszą refleksjom katastroficznym, innym dostarczają argumentów przemawiających za koniecznością czynnej walki o odzyskanie niepodległości.

Typowym wyrazicielem postawy katastroficznej, mniej nas tutaj obchodzącej, był Kazimierz Brodziński. Podejmując temat „apelu poległych" po klęsce Napoleona, rozwijał go w utworach o tonacji elegijnej, poświęconej m. in. Poniatowskiemu. Elegie swoje poeta konstruował tak, że temat obrzędów pogrzebowych ku czci Poniatowskiego, związanych z przywiezieniem do kraju jego zwłok, złożeniem ich do grobu i z rocznicowymi obchodami, rozpatrywany był na dwóch płaszczyznach: eschatologicznej i historycznej. W obu wypadkach podmiot liryczny, „smutni" rodacy [14], przyjmuje pełną rezygnacji postawę wobec ciążącego nad Polską przeznaczenia. Przed Bogiem stoją oni w rozpaczy pełnej pokory; historia rysuje im się w tragicznej paraleli z „nieszczęsną Troją" [15]. Korowód żałobnych rekwizytów i płaczących nad grobem postaci przesłania wspomnienia heroicznych czynów bohatera. Świetna przeszłość zdaje się oddalać bezpowrotnie, zarówno w uczuciach płaczących jak i w krajobrazie ojczyzny [16].

Obok motywów ucieczki od teraźniejszości w krainę rozpaczy, w których rysowaniu celował Brodziński, powstają obrazy tworzone w innym duchu. Pojawi się w nich pierwiastek nadziei na odmianę losu. Wiązać

---

[13] A. Zieliński, *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815—1831*. Wrocław 1969, s. 130.

[14] K. Brodziński, *W dniu żałobnej rocznicy ks. Józefa Poniatowskiego*. W: *Poezje*. Opracował i wstępem poprzedził Cz. Zgorzelski. T. 1. Wrocław 1959, s. 14—15.

[15] K. Brodziński, *[Na śmierć księcia Józefa Poniatowskiego]*. W: jw., t. 2, s. 81.

[16] K. Brodziński, *Wiersz na wyprowadzenie zwłok księcia Józefa Poniatowskiego z Warszawy do Krakowa*. W: jw., t. 2, s. 84. Postawa katastroficzna wynika nie tylko ze światopoglądu poety, ale jest również zdeterminowana przez konwencję gatunku. Słusznie pisze A. Witkowska (wstęp do: K. Brodziński, *Wybór pism*. Wrocław 1966, s. XCVII, XCIX. BN I 191): „Stoicka umiejętność rezygnowania jest właściwie podstawą dystansu elegijnego", dodając w innym miejscu: „Nie unika także Brodziński — to stała cecha jego elegii — manifestowania pesymizmu w widzeniu doli człowieczej".

go będą poeci z perspektywą ponownego zrywu niepodległościowego, dyktowanego m. in. koniecznością pomszczenia poległych w walce z wrogami. Wystąpi on najpierw w wierszu o tonacji elegijnej. Zostanie tam przez podmiot liryczny wyróżniony, jako zasadniczo obcy tonacji smutku i żałoby, chociaż w jakiś sposób pożądany. W elegii *Wiosna* pisze Niemcewicz:

Lecz nim dzielny z popiołów twych mściciel powstanie,
Gdy zgon twój opłakujesz pokryta żałobą,
Które cnotliwe serce nie westchnie nad Tobą? [17]

Wiersz Niemcewicza powstał pod wrażeniem drugiego rozbioru. W kolejnym utworze, napisanym w r. 1795, ujawni się już konflikt między postawą elegijną a obowiązkiem pomszczenia poległych:

Cóż czynić? Jęki prawych niegodne rycerzy,
Tym, co dla zemsty legli, zemsta się należy.
Poległych za Ojczyznę groby wojowników
Nie łzami skrapiać trzeba, lecz krwią napastników.

Pomścimy się was, Bracia, i w sposobnej chwili
Będziem walczyć za Polskę, jak wyście walczyli.
[. . . . .]
Jeszcze łaskawe niebo wsparcia nam udzieli,
Jeszcze popioły nasze wydadzą mścicieli [18].

Nadzieja odrodzenia płynie bowiem najpierw z podniet eschatologicznych, z wiary w prowidencjalizm, w chrześcijańską teodyceę. Zdaniem Jana Pawła Woronicza, sprawiedliwy Bóg, stylizowany na istotę o czułej, sentymentalnej duszy, winien ulitować się nad nie pogrzebanymi zwłokami obrońców ojczyzny:

Nie zniesie tak tkliwego Ojciec ten widoku,
A uchylając gwichtu swojego wyroku,
Dziś jeszcze z tych spróchniałych kości i piszczelów
Wskrzesi na zbójców świata krzywd naszych mścicielów [19].

---

[17] J. U. Niemcewicz, *Wiosna*. Cyt. za: Włoch, *op. cit.*, s. 116—117.

[18] Kom..., *Dumanie Polaka w zamku jazłowieckim*. „Tygodnik Polski" 1819, t. 3, s. 91. W przypisie informacja: „Wiersz ten pisany był w roku 1795". — Nurt „heroiczny" jest, jak się wydaje, w poezji romantycznej dominującym. Do takiego wniosku dochodzi M. Żmigrodzka (*Dwa oblicza wczesnego romantyzmu. Mickiewicz — Malczewski*. „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1, s. 76): „Klęska nadziei ery napoleońskiej nie wywołała wyraźnego ożywienia elegii patriotycznej, poza cyklem utworów związanych z żałobnym kultem ks. Józefa. Rozczarowanie polityczne wobec rzeczywistości Królestwa znalazło ujście w poszukiwaniu źródeł nadziei w pięknie heroicznej przeszłości, w nowinkach filozofii romantycznej, w buntowniczej poezji tajnych związków".

[19] J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki*. Cyt. za: Włoch, *op. cit.*, s. 59.

Optymistom przychodzi w sukurs historia. Nadzieja odzyskania niepodległości towarzyszy pierwszym krokom legionistów polskich. W słynnym *Wierszu do legiów polskich* Cyprian Godebski wyraża przekonanie, że walka o słuszną sprawę mobilizuje siły nielicznej nawet garstki walczących.

Zdawało się, że z każdej pobitych mogiły
Nowe roty mścicieli na plac wychodziły [20].

Nadzieja nie opuszcza poetów nawet po klęsce pod Moskwą. Agitując (podobnie jak niegdyś Godebski) za zaciągiem do wojska, pisze Niemcewicz przed wyprawą Poniatowskiego pod Lipsk:

Bo ufajmy, że Polska nie może nas minąć,
Nie da Bóg tak dzielnemu narodowi zginąć.
Z mogił poległych braci, z siłą nie złamaną
W żelaznych hełmach nowi mściciele powstaną,
Powiedzie ich Bohatyr i boju nie skończy,
Aż Bratnią Pogoń z Orły polskimi połączy [21].

Po klęsce dominuje początkowo tonacja elegijna i postawa katastroficzna, której najbardziej typowym wyrazicielem był Brodziński. Potem okres obudzonych przez Aleksandra I nadziei nie sprzyja nastrojom opozycji i idei buntu. Rozczarowanie zaczyna się ponownie w latach dwudziestych. Liczne utwory, pisane w duchu tradycjonalizmu, poszukują w przeszłości ideałów zdolnych odnowić „zepsuty świat” współczesności. Idee postulujące przemianę rzeczywistości, tropione przez cenzurę, docierają w literackiej formie do publiczności na kartach tomików poetyckich. Ginie w nowej twórczości prowidencjalizm dominujący u Woronicza, mocno akcentowany przez Niemcewicza. Młode pokolenie podnosi literaturę do rangi czynnika zdolnego wpłynąć na bieg historii. Poezja zaczyna przygotowywać rewolucję, a wśród utworów, które w tym dziele przodują, najwybitniejszą rolę odgrywa *Konrad Wallenrod*. Mickiewicz nie tylko ukazuje określony ideał postępowania, ale jednocześnie formułuje zadania stojące przed literaturą. Halban odsuwa podaną sobie truciznę. Musi żyć dalej, aby rozgłosić w pieśni heroiczny czyn Konrada. Śpiewana przez niewiasty — będzie owa pieśń wychowywać dzieci, śpiewana przez bardów — zagrzeje do bitwy rycerzy. „Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości” [22].

Tak wyglądał motyw Wergiliański w początkowym okresie rozwoju

---

[20] C. Godebski, *Wiersz do legiów polskich*. Cyt. za: Korotyński, *op. cit.*, s. 18.

[21] J. U. Niemcewicz, *Koniec ostatniej wyprawy*. Cyt. za: Smolarski, *op. cit.*, s. 159.

[22] Mickiewicz, *op. cit.*, t. 2, s. 137.

polskiej literatury porozbiorowej. Jego ówczesna kariera wiązała się, jak już wspominaliśmy, z sytuacją historyczną. Motyw ten służył wyrażaniu niezgody na ową sytuację, aktywnej postawy wobec rzeczywistości, upowszechniał ideę czynnej walki o niepodległość. Równie heroicznej i ofiarnej jak ta, którą przed laty prowadzili przodkowie. Walki, do której zobowiązywała potomnych bohaterska tradycja i nie pomszczona śmierć na polu chwały.

Innymi słowy, motyw Wergiliański pełnił rolę pobudki. Od takich pobudek roiło się w ówczesnej literaturze, niewiele jednak motywów cieszyło się tak wielką popularnością. Bujna kariera omawianego wynikała głównie z faktu, iż inwencja piszących była ściśle związana z tradycją klasycystyczną, nieobcą przecież i romantykom. Lata porozbiorowe uprzywilejowały w ramach tej tradycji twórczość Wergilego. W szczególności zaś *Eneida* stała się dla pokolenia porozbiorowego — jak słusznie pisał Ignacy Chrzanowski — „zwierciadłem [...] własnego bólu patriotycznego, a potem także źródłem pociechy i nadziei lepszej doli" [23].

O karierze tego motywu decydowały inne jeszcze względy. W chwili gdy zwycięsko wkraczał do literatury polskiej, funkcjonował już w świadomości społecznej na prawach narodowej legendy. Na prawach mitycznej niemalże opowieści, która nie tylko przedstawiała określone historycznie, jednorazowe wydarzenie, ale ponadto nadawała mu status sytuacji wzorcowej, która mogła (a nawet winna była) się powtarzać. Była to zatem tradycja pełniąca funkcję zaklęcia i proroctwa.

O takim statusie wspomnianego wątku zdecydowała „wieść gminna", która w magicznym związku „kości" i ich „mściciela" połączyła Stefana Żółkiewskiego i Jana III Sobieskiego. Wzmocniła ona tym samym profetyczną funkcję motywu, do której był on przecież predestynowany przez autora *Eneidy*. Jak wiadomo, omawiany motyw stanowił integralną część przepowiedni królowej Dydony. Przepowiedni, którą zrealizował czyn Hannibala [24].

---

[23] Chrzanowski, *op. cit.*, s. 26.

[24] Warto dodać, że wers 625 ma starą, niemalże mityczną proweniencję. Komentatorzy wiążą go z *Orestejq* Ajschylosa, głównie zaś z w. 1230 tej tragedii. Kassandra zapowiada tam (*Tragedie*. Wydał i opracował S. Srebrny. Warszawa 1952, s. 372):

> Umieram, przyjdzie kiedyś ten, co śmierć mą pomści:
> syn-matkobójca, krwawą niosący zapłatę
> za ojca krew...

Komentując w. 1280 pisze E. Fraenkel (w: Aeschylus, *Agememnon*. T. 3. Oxford 1950, s. 596): „Wydaje się rzeczą pewną, że ten słynny wers (Virg. *Eneida*, 4, 625) [...] był świadomie zapożyczony z w. 1280". Na komentarz ten zwrócił mi uprzejmie uwagę prof. dr Jerzy Łanowski.

W komentarzu do wydania *Eneidy* czytamy, co następuje:

Sławne: „*Exoriare aliquis ex ossibus ultor*”, wiersz zdobiący grobowiec Żółkiewskiego, którego mścicielem został Jan III Sobieski [25].

Warto zbadać bliżej informację Tadeusza Sinki, tym bardziej że źródło jej nie zostało przez komentatora wskazane.

Z pierwszą wzmianką o takim napisie nagrobkowym spotykamy się stosunkowo późno, bo w roku 1761. Popularna, jedyna ówczesna biografia króla Jana, pióra ks. Gabriela F. Coyer, podaje, że po tragicznej śmierci hetmana pod Cecorą i odzyskaniu zwłok —

Ojca z synem, wkrótce potem poległym, ciała w jednym pochowano dole [tj. w rodzinnym grobowcu w Żółkwi], z tym napisem: „*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*”. Oby z krwi naszej powstał jaki mściciel! [...] Chwała i zemsta za stratę Żółkiewskich czekała na Jana Sobieskiego, potomka ich krwi z linii żeńskiej. Ze wzruszeniem czytał zawsze nadgrobek wzywający go do pomsty [26].

W XIX wieku przydomek „mściciela” przylgnął już na dobre do sylwetki Jana III. We wstępie do tragedii *Żółkiewski pod Cecorą* Ignacy Humnicki kończył opowieść o losach hetmana taką oto, optymistyczną refleksją:

Klęska cecorska wydarła nam bohatyra, którego śmierci w sto lat dopiero pomścił się waleczny Sobieski. Chwała ta spływa na Polaków, że z tej samej krwi, z tych samych kości powstał mściciel, co obumarłe ponad Dniestrem laury wskrzeszając nad Dunajem, w obronie niewdzięcznych Niemców, hardych upokorzył Turków [27].

A w popularnej *Encyklopedii* Orgelbranda Julian Bartoszewicz pisał w ostatnich słowach życiorysu Żółkiewskiego:

Córka hetmańska Daniłowiczowa, wojewodzina ruska, była tak rozrzutna na sprawy miłosierdzia, że ją nazywano matką ubogich. Jej córka była matką Jana III. Powstał z krwi hetmańskiej *ultor ex ossibus*, mściciel za Cecorę pod Chocimem [28].

W latach dwudziestych w. XIX Niemcewicz, podróżując po kraju, odwiedził Żółkiew. W relacji z tej podróży opisując zniszczenia, jakim

---

[25] Wergiliusz, *Eneida*. W przekładzie T. Karyłowskiego. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko. Wrocław 1950, s. 110, przypis do w. 625. BN II 29.

[26] [G.] F. Coyer, *Histoire de Jean Sobieski*. T. 1. Varsovie 1761, s. 109—110. Cyt. za: *Historia Jana Sobieskiego króla polskiego*. Przekład polski bezimiennego tłumacza [...] objaśnił i uzupełnił W. Syrokomla. T. 1. Wilno 1852, s. 70.

[27] I. Humnicki, *Wiadomość o życiu i dziełach Stanisława Żółkiewskiego, hetmana polskiego*. W: *Żółkiewski pod Cecorą. Tragedia oryginalna w 5 aktach*. Warszawa 1821, s. XVIII.

[28] *Encyklopedia* Orgelbranda. T. 28, Warszawa 1868, s. 1043.

pod panowaniem zaborcy uległy zabytki polskiej historii, a wśród nich pamiątki po Żółkiewskich, stwierdzał m. in.:

> Naprzeciw grobu bohatera jest grób dwóch matron. Postacie ich w staroświeckim ubiorze, z ogromnymi na głowie kołpakami, i pod nimi wydarte i zagładzone napisy. Znany wiersz Wergilego „*Exoriare aliquis ex ossibus ultor*", winowajcze dręcząc sumienie, zagładzenia tego stał się przyczyną" [29].

W rzeczywistości wspomniany przez Coyera i Niemcewicza napis został na grobowcu Żółkiewskiego umieszczony wiele lat po jego śmierci. Pierwotnie figurowała tam kończąca napis sentencja:

> Tobie, wrogu, na postrach,
> Tobie, przechodniu, na wzór.

Pod posągami Reginy Żółkiewskiej i jej córki, Zofii (o których wspomniał Niemcewicz), umieszczono wiersz z *Pisma świętego*, z księgi Judyty:

> Biada narodowi powstającemu na naród mój,
> Bóg wszechmogący będzie się mścił nad nami [30].

Na innym, cecorskim pomniku Żółkiewskiego, wystawionym przez żonę w r. 1621, widnieje dewiza Horacjańska:

> *Dulce et decorum pro patria mori* [31].

Interesujący nas tu napis pojawi się dopiero w czasie restauracji kościoła przeprowadzonej w r. 1677 przez Sobieskiego [32]. Pod piórem mitologizującego postać monarchy ks. Coyer nastąpiło przesunięcie daty powstania napisu, tak że zaczął on w biografii króla funkcjonować jako

---

[29] J. U. Niemcewicz, *Podróże historyczne na ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*. Paryż—Petersburg 1858. Pozycja ta została wydana nakładem dwóch firm jednocześnie: paryskiej i petersburskiej. Wskazał mi ją uprzejmie dr Julian Platt.

[30] S. M. Szuperski, *Żółkiew i jej zabytki historyczne*. Żółkiew 1833, s. 16.

[31] Zob. M. Baliński, *Zgon Żółkiewskiego w cecorskiej wyprawie i pomnik jego w Besarabii*. W: *Studia historyczne*. Wilno 1856, s. 279—280, 319.

[32] Zob. M. Baliński, *Starożytna Polska*. T. 2. Warszawa 1844, s. 605—606. Fakt ten znany był w w. XVIII, co świadczyłoby, że Coyer świadomie dokonał mistyfikacji. O zmianie napisu wspomina mianowicie I. Krasicki w relacji z podróży do Żółkwi. Rzecz jednak ciekawa, że chociaż poeta uznał praktykę zmiany napisów za naganną, mimo to stwierdzał, że Sobieski miał moralne prawo tak postąpić. Przedstawił też królowi usprawiedliwienie w następujących słowach (*Powrót do Warszawy*. W: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1954, s. 40):

> Święte pradziada swego uwielbiając zwłoki,
> Pradziada, co był kraju zaszczytem, podporą,
> Zemścił się dnia onego, kiedy w Dniestr potoki
> Krwi polskiej pod fatalną płynęły Cecorą.

przepowiednia. Do nadania mu takiej właśnie, profetycznej funkcji mógł się pośrednio przyczynić sam Sobieski. W drukowanej w połowie XIX stulecia, ale znanej chyba współczesnym wypowiedzi pisał on o swoich rodzicach:

> Wprawowali nas z młodu, abyśmy nie byli *degeneres* od przodków swych, wystawując nam na oczy jeszcze w dziecinnym będącym wieku wielką sławę ich, ochotę i odwagę na zaszczyt Kościoła i Ojczyzny, kazawszy nas zaraz z abecadłem tego wiersza uczyć, z nadgrobka Pradziada naszego: „o *quam dulce et decorum pro patria mori*" [33].

Profetyczna rola przepowiedni zawartej w napisie nagrobnym nie ograniczała się w świadomości ludzi XIX w. do czasów Jana III. Relacjonując swoje wrażenia z pobytu w Żółkwi, wskazywał Niemcewicz na znamienny fakt okaleczenia, jakiemu uległy grobowce z chwilą, gdy Żółkiew dostała się pod panowanie austriackie — i na przyczyny owej barbarzyńskiej działalności. W latach sześćdziesiątych w. XIX, kiedy z inicjatywy proboszcza, Józefa Nowakowskiego, podjęto prace nad odnowieniem kościoła, przywrócono pieczołowicie napisom ich dawny wygląd. W opracowaniach z dziejów Żółkwi, relacjonujących m. in. przebieg robót restauracyjnych, nie omieszkano wskazać palcem na autorów zniszczeń:

> Za rządów Metternichowskich upatrzono w tym napisie niebezpieczeństwo dla Austrii i czcionki zdarto, ale na próżno, bo ślad ich zawsze się z marmuru przebijał [34].

W czasie gdy Niemcewicz zwiedzał Żółkiew, a Mickiewiczowski Halban zapowiadał narodziny „mściciela naszych kości", motyw *Eneidy* „winowajcze dręczący sumienie" zawędrował do strof patriotycznej piosenki, śpiewanej w kręgach warszawskiej młodzieży spiskowej. Warto dodać, że motyw ten znakomicie pasował do znanego, związanego z masonerią ceremoniału ówczesnych tajnych zgromadzeń, w którym istotną rolę odgrywała przysięga składana na trupią czaszkę. Jedna ze zwrotek owej piosenki, drukowanej dopiero w czasie powstania, brzmi:

> Z kości się naszych mściciele,
> Z prochów się naszych odrodzą,
> Łzy niewinności osłodzą,
> Wy drżyjcie, ciemiężyciele [35].

---

[33] *Ekscerpt z manuscriptu własnej ręki Najjaśniejszego Króla Jana III*. „Athenaeum" 1842, t. 2, s. 46.

[34] A. Schneider, *Starożytności miasta Żółkwi, krótko opisane na pamiątkę obchodu uroczystości odnowienia kościoła farnego w tym mieście*. Lwów 1867, s. 9. Zob. też W. Zawadzki, *Kościół farny w Żółkwi. Jego dzieje i pomniki*. Lwów 1869, s. 26.

[35] „Kurier Warszawski" 1831, nr 182, s. 915.

Anonimowy autor, wspominając o konspiracyjnym pochodzeniu utworu, nie zaniedbał dodać, że zawartą tam przepowiednię spełniało właśnie powstanie: mścicielami stali się walczący w szeregach wojska polskiego synowie „sławnych w boju polskich rodzin".

Jedyny to zresztą w dziejach recepcji motywu tekst, w którym rodowód mściciela (jakby na wzór legendy o Sobieskim) został w pewnej mierze zdeterminowany rodowo. Na ogół bowiem utożsamiano tę postać z anonimową zbiorowością. Kości poległych — to kości żołnierzy. Z czasem znika i takie nawet ograniczenie. Poległymi, z których ciał narodzić się ma mściciel, są po prostu wszyscy pokonani przez wroga Polacy. Podobny charakter nosi obraz mogiły. Mogiła od początku niemal występuje w podwójnej funkcji — grobu i pobojowiska jednocześnie [36]. Już jednak Czartoryski, a następnie Brodziński stawiają kolejny znak równości: między mogiłą a ojczyzną. Odtąd obraz pobojowiska czy mogiły pojawia się w poezji jako alegoria historycznego losu narodu. „Cała kraina w mogiłę zapadła" [37] — czytamy w *Pieśni Wajdeloty*. A pod piórem Kornela Ujejskiego nabiera owa alegoria dosłownego, cmentarnego sensu, jakby na wzór *Anhellego*:

Och! cała ziemia ta nasza smętarna
Wygląda, Panie, jak czara ofiarna,
W którą poganie zlewali krew wrogów
Dla dawnych bogów.

Coraz się więcej spód ziemi zaplemia;
Na nowe groby miejsca nie ma ziemia,

---

[36] Stąd też tylko pośrednio i w nielicznych wypadkach (Żółkiewski, Poniatowski) motyw mściciela występuje jako istotny składnik obrzędów związanych z tzw. kultem bohatera, których strukturę opisał S. Czarnowski (*Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*. W: *Dzieła*. T. 4. Warszawa 1956). I tak bohaterowie, z których kultem związany jest wspomniany motyw, wcielają cechy uznane przez określoną zbiorowość za najbardziej wartościowe. Wyrażają oni nie tylko ideał, ale i nadzieje owej zbiorowości (s. 14). Zarówno bowiem Żółkiewski jak Poniatowski (a pośrednio i Sobieski) są reprezentantami elementów heroicznych w narodowej tradycji. Życie ich ma być wzorem godnym naśladowania, wzorem pożądanym w chwilach zbliżającej się (lub trwającej) walki o wolność. Pomniki wystawione na miejscu ich ostatniego spoczynku — stają się źródłem tajemnej, boskiej siły (s. 23). Z wiarą w istnienie takiej siły może się wiązać obrzęd ostrzenia broni o głaz grobowca Poniatowskiego. — Trzeba jednak podkreślić, że praca Czarnowskiego traktuje o kulcie wybitnych jednostek. Bohater — to na ogół „zmarły, który wyróżnia się zdecydowanie spośród tłumu pozostałych", „pewna określona jednostka" (s. 25), zachowująca swoją osobowość (s. 26) i czczona w specjalnie wybranych na ten cel miejscach. Nie ma u Czarnowskiego mowy o kulcie określonej zbiorowości, z jakim mamy do czynienia w omawianym okresie i z jakim w większości wypadków wiąże się motyw Wergiliański.

[37] Mickiewicz, *op. cit.*, s. 101.

A więc na prochach ojców, twarzą bladą
Syny się kładą [38].

Cytat z *Konrada Wallenroda* wskazuje ponadto na inny jeszcze, nie tylko ilościowy aspekt transformacji świata przedstawionego. W związanym z obrazem mogiły motywie Wergiliańskim od początku jego pojawienia się w literaturze porozbiorowej występuje zjawisko podwójnego sensu występujących w nim szablonów frazeologicznych. W niektórych utworach obraz mogiły utożsamiany jest z obrazem śmierci (Godebski). Postać powstającego z grobu (mogiły) mściciela kreowano w tych utworach (podobnie jak w *Eneidzie*, podobnie jak w legendzie o mścicielu Żółkiewskiego) po to, aby zapowiedzieć jego pojawienie się w którymś z rzędu następnym pokoleniu. W innych (a jest ich pod koniec lat dwudziestych i w okresie powstania zdecydowana większość) mogiła oznacza niewolę, a postać powstającego mściciela — nadzieję na „zmartwychwstanie" własnej generacji. I tak niejaki J. B. M. wita Nowy Rok 1831 utworem, w którym „Polak mściciel w letargu uśpiony / Uderzył w gmach przemocy" [39]. Obraz podobnego „zmartwychwstania" pojawia się również w wierszu Seweryna Goszczyńskiego pt. *Antychryst wolności*:

Pękają groby dokoła
Jak na trąbę archanioła
I tłumami orężnymi
Wychodzą hufce mściciele [40],

Jak widać, motyw *Eneidy* łączy się w poezji powstańczej z nowotestamentowym obrazem zmartwychwstania (w chwili sądu ostatecznego bądź też nawet w dniu wielkanocnym) [41]. Wspomniana kontaminacja jednak w sposób światopoglądowo zasadniczy modyfikuje finalny wydźwięk religijnego obrazu.

Powstanie listopadowe wzmacnia w poezji polskiej tonację heroiczną. Twórczości żywo reagującej na dramatyzm chwili towarzyszy progra-

---

[38] K. Ujejski, *W cześć umarłym*. W zbiorze: *Lutnia. Piosennik polski*. Zbiór pierwszy. Lipsk 1863, s. 38.

[39] J. B. M., *Nowy Rok*. „Sandomierzanin" 1831, nr 1, s. 1.

[40] S. Goszczyński, *Dzieła zbiorowe*. Wydał Z. Wasilewski. T. 1. Lwów 1910, s. 113.

[41] W wierszu okolicznościowym *Alleluja roku 1831* („Gazeta Polska" 1831, nr 94, s. 3. Wskazał mi ten utwór dr Andrzej Zieliński) czytamy:

Ziemio polska! zatętnij hymnem radości!
Zmartwychwstał świata Zbawiciel.
Z nim rozszarpanych Twoich wnętrzności
Powstaje mściciel.

mowo obraz historii, bliższej i dalszej przeszłości. Bardzo często tradycja pełni rolę aktywnego, mobilizującego elementu świadomości. W powstańczym wierszu *Puławy* anonimowy autor składa hołd tak rozumianej przeszłości:

Myśl wielka, święta! tak, przeszłość przyszłości,
Chociaż nad nami przewodzą wydzierce,
Dawnych Polaków zachowajmy serce,
A musi Mściciel z naszych powstać kości! [42]

Tak oto motyw *Eneidy* urasta do rangi patriotycznej dewizy epoki. I jednocześnie staje się poetycką alegorią dla określonego sposobu pojmowania ciągłości historycznej: pojmowania przyszłości jako okresu zadośćuczynienia za krzywdy wyrządzone w teraźniejszości.

Motyw „mściciela naszych kości", łączony w poezji polskiej z obrazem mogiły i ulegający podobnym jak ów obraz transformacjom, zestawiany z motywem zmartwychwstania, funkcjonuje jednocześnie w twórczości powstańczej wraz z motywem „zemsty", opisanym przed laty przez Janinę Znamirowską [43]. Autorka scharakteryzowała kilka form tego motywu w utworach poetyckich, nie postawiła jednak problemu jego światopoglądowego zaplecza. Tylko przy omawianiu *Uczty zemsty* Goszczyńskiego, czołowego utworu tej grupy tematycznej, ogólnikowo podkreśliła zawarty w tym wierszu radykalny ładunek ideowy [44].

Ze względu na złożoność problematyki trudno będzie w skromnym objętościowo artykule zastanowić się szerzej nad istotnym skądinąd zagadnieniem zemsty jako kategorii historiozoficznej. Wydaje się, że funkcjonuje ona w ramach zarysowującej się już wtedy tzw. historiozoficznej teodycei [45]. W każdym razie współcześni podnosili sprawę kontrowersyjnego charakteru zemsty w świetle zasad chrześcijańskich. Z tych właśnie przyczyn problem zemsty stał się przedmiotem polemiki na łamach prasy powstańczej [46]. Warto dodać, że w późniejszych, emigracyjnych publikacjach można się nawet spotkać z przekonaniem, iż postawa określana

---

[42] „Sandomierzanin" 1831, nr 2, s. 30.

[43] Znamirowska, *op. cit.*, s. 54.

[44] *Ibidem*, s. 64—66. Podobnie jak później Janik (*op. cit.*, s. 18), autorka słusznie podkreśla, że wystąpienia „mścicieli" mają charakter patriotyczny (antycarski), a nie „rewolucyjno-polityczny".

[45] Zob. T. Kroński, *Problem zła moralnego u Hegla*. W: *Rozważania wokół Hegla*. Warszawa 1960, s. 65.

[46] Zob. polemikę wokół wiersza *Modlitwa obozowa*: „Dziennik Powszechny Krajowy" 1831, s. 135, 138. S. Jasińska (*Stefana Garczyńskiego „Wspomnienia z czasów wojny narodowej polskiej 1831" w nieznanym autografie*. „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej" t. 6 (1959), s. 167) pisze, iż wiersz ten, ogłoszony drukiem „zdaje się już w 1831 r.", jest autorstwa Garczyńskiego.

mianem „uczucia zemsty” była typowa dla powstańców. Antoni Bukaty stwierdzając, że „duch narodowy [...] w Polakach musiał być duchem zemsty”, dodawał:

> Czekano tylko sposobnej chwili do powetowania krzywd, do wywarcia zemsty, choć bezowocnej [...], i mogłoż być inaczej w wojsku, które się uważało za następcę, za dziedzica i sławy, i uczuć owych wielkich mścicieli rozszarpanej Polski, co wszystkie prawie części ziemi zabielili kośćmi swymi, zrumienili krwią bohaterską o pomstę do niebios wołającą [47].

3

Po klęsce powstania rozpoczął się tułaczy *exodus*. Gdy kolejny dzień zmartwychwstania kończy się nocą narodowej żałoby, motywy zaduszkowe zadomowią się ponownie, tym razem na długie lata, w poezji polskiej. „Siadłszy na mogile zamordowanej ojczyzny, rozpamiętywajmy, co nas we wszystkich epokach prowadziło do zguby [...]” [48] — pisał wybitny znawca poetyckich ceremonii pogrzebowych, Julian Ursyn Niemcewicz, u progu nowego okresu w dziejach Polski.

Pod jego też piórem znów znajdujemy interesujący nas motyw. Wystąpi on w słynnych *Trenach wygnańca*, w zwrotce, w której tradycyjny kult indywidualnych bohaterów łączy się z nadzieją na masowy zryw:

> Stój, Barbarzyńcu, triumf twój nietrwały,
> Ach! jeszcze z kości naszych powstaną mściciele,
> Jeszcze stanie na ich czele
> Jaki Batory lub Bolesław Śmiały [49].

Jak widać, *Eneida* towarzyszy również popowstaniowym rozpamiętywaniom. Jednakże w miarę upływu lat motyw wergiliański coraz rzadziej pojawiać się będzie w poezji. Trudno zrekonstruować złożone na pewno przyczyny jego obumierania. Przebieg międzypowstaniowych dziejów motywu zdaje się jednak część spośród owych przyczyn wyjaśniać.

Na niektóre z nich naprowadza lektura jednego z najpopularniejszych zbiorków liryki patriotycznej okresu, „piosennika” *Lutnia* (Lipsk 1863—

---

[47] T. Pomian [A. Bukaty], *Sprawa Polski wywołana przed sąd miecza i polityki w r. 1830*. Paryż 1833, s. 71, 14—15.

[48] J. U. Niemcewicz, *Ostatnie słowo do ziomków moich*. „Pamiętnik Emigracji Polskiej” z 15 V 1833, s. 4. W przedmowie do wydanego w tym samym roku tomiku swoich wierszy pisał M. Gosławski (*Poezje ułana polskiego*. T. 1. Paryż 1833, s. V): „Takie to dumki, nucone przy grobowcu Ojczyzny, przynoszę ogółowi mego plemienia, osieroconej polskiej rodzinie, poruczając je opiece Polek, pod których bliższym wpływem mają wzrastać pokolenia przeznaczone wyręczyć nas w czuwaniu nad tą drogą Mogiłą i dożyć kiedyś chwili zmartwychwstania”.

[49] J. U. Niemcewicz, *Treny wygnańca*. Lipsk [Lwów] 1833, s. 44.

1874). Otóż mściciel powstający z kości występuje jedynie w wierszach poetów trzeciorzędnych, o tak niewiele mówiących nazwiskach, jak Jan Dworzecki, Zygmunt Komarnicki i najbardziej bodaj z nich znany Władysław Tarnowski (Ernest Buława). Był to zatem wtedy motyw na tyle obiegowy, że niegodny pióra szanującego się poety.

Że tak właśnie było, że motyw ów funkcjonować zaczyna w świadomości epoki jako szablon frazeologiczny — świadczy forma, w jakiej pojawi się on w prologu do „rapsodu rycerskiego" Wincentego Pola pt. *Z wyprawy wiedeńskiej* (Lwów 1865).

Powstaniu rapsodu towarzyszyły okoliczności dla toku niniejszych rozważań wcale nieobojętne. Napisał go Pol z okazji prac prowadzonych nad restauracją kościoła w Żółkwi, a dochód ze sprzedaży tomiku przeznaczał w całości na ten właśnie cel. Stąd też prolog, pod znamiennym tytułem *W kościele żółkiewskim*, poświęcony został znajdującym się tam zabytkom. Pol skonstruował utwór w ten sposób, iż poszczególne strofy stanowiły wariacje na temat napisów zdobiących grobowce Żółkiewskich. Wśród nich na czoło wybijał się motyw z *Eneidy*. Za jego pośrednictwem przekazywał poeta czytelnikom swoje nadzieje na zmartwychwstanie zastygłej w pomnikach przeszłości:

Jest na grobowcu napis „*Exoriare*"...
W nim to złożono wielką ziemi wiarę:
Że śmierć dla życia wierzeje otwiera
I kto legł w boju — wszystek nie umiera.
[. . . . .]
Więc „*exoriare*"... wszystko tutaj gada,
Do tych dzisiejszych od czasów ubiegłych;
I że w narodzie nic już nie przepada,
Gdy wieść do żywych idzie od poległych.
[. . . . .]
Więc „*exoriare*"..., kiedy nowe cegły
Kładziem na grobach dla sławy ubiegłej —
Więc „*exoriare*"..., taka niebios rada —
Non omnis moriar — serce nam powiada [50].

Są owe strofy, zgodnie z poetycką tradycją, nie tyle wyrazem kultu pojedynczego bohatera, ile całej bohaterskiej przeszłości. Zawarta jest w nich przepowiednia dotycząca losów całego narodu. Tym samym obraz żółkiewskiego kościoła urasta do rangi „figury" losów całego narodu, uogólniającej znaczenie konkretnych historycznych wydarzeń. Jednocześnie ulega zmianie pozytywny program, wytyczna działania na przyszłość. Z tymi, którzy dawniej, w trosce o wielkość narodu mścili się na wrogu w zwycięskich bitwach — nie są już więcej porównywani po-

---

[50] W. Pol, *Z wyprawy wiedeńskiej. Rapsod rycerski.* Lwów 1865, s. 7, 8.

wstańcy. Działalność potomków ma się obecnie ograniczyć do układania nowych cegieł, do odbudowy zniszczonych pomników, do przetrwania.

Opiewając „organiczny” trud odbudowy, połączył więc Pol dwa nurty tradycji: poetycki, związany bezpośrednio z popularnością *Eneidy*, i historyczny, zrodzony z kultu spoczywającego w Żółkwi bohatera. W utworze, w którym Wergiliański motyw został zasygnalizowany jednym, jedynym słowem. Nie decydowały o tym względy cenzuralne, skoro nie mniej groźnie brzmiący napis z księgi Judyty został przez poetę przytoczony w całości, a w wydanych współcześnie opracowaniach historycznych z pełną swobodą relacjonowano dzieje wandalizmu zaborcy. Podstawowym powodem zastosowania skrótu musiało być przekonanie, iż jest on powszechnie zrozumiały.

Owa to powszechność i obiegowość motywu wydaje się zatem główną przyczyną, dla której w latach zmierzchu romantyzmu będą poń sięgać poeci mierni, a twórcy wybitni zwrócą nań uwagę jedynie w okolicznościach specjalnych [51]. Na dalsze przyczyny obumierania motywu wskazywałyby przekształcenia, którym ulega.

Więc tułactwo przenosząc nad łaskę, kajdany,
Unośmy wolne ramię nad brzegi Sekwany.
Może niebawnie Franków Mars w pole wywoła
W świętym dziele wolności, zdobić laurem czoła.
Złączmy oręż nasz z nimi, swobody synowie,
Wszak wrogami Francuzów — wolności wrogowie,
A jeśli los nam w boju życia pozazdrości,
P o w s t a ń k i e d y m ś c i c i e l u j a k i z n a s z y c h k o ś c i!
Powstań i zemstą gorej, i bądź zemsty wzorem!
Zniszcz potęgę ciemiężców Wallenroda torem! [52]

— pisał Franciszek Grzymała w r. 1832, żegnając kraj w drodze do Paryża. Wychowany w dawnej szkole poeta wskazywał wyraźnie na wergiliańskie pochodzenie motywu, podkreślając odpowiedni wers w tekście. Ale poetyckie nadzieje wiązał z bliższym niż abstrakcyjny „mściciel” ideałem — z ideą wallenrodyzmu.

Naciskowi mickiewiczowskiej tradycji ulega również inny, wybitniej-

---

[51] Taką specjalną okolicznością stała się również uroczystość sadzenia drzew na grobie poległych powstańców wielkopolskich w Książu. Obecny na niej W. S y r o k o m l a poświęcił temu wydarzeniu wiersz *Do poległych pod Książem* (w: *Wybór poezji*. Opracował F. B i e l a k. Wrocław 1970, s. 85. BN I 54), gdzie pisał:

Niech każda gałąź szumi pieśń bojową
I z waszych prochów wywoła mścicieli.

[52] F. G r z y m a ł a, *Dumanie oficera polskiego w zamku malborskim*. Rękopiśmienny tekst wiersza został mi uprzejmie udostępniony przez dra Andrzeja Z i e l i ń s k i e g o.

szy od Grzymały poeta: Wincenty Pol. Dzieje się tak m. in. w wierszu *Pierwsza rocznica 29 listopada*, w którym przedstawiona zostaje postać mściciela w słowach wyraźnie nawiązujących do III części *Dziadów*:

Wstanie mąż wielki z tych polskich kości,
Wielki jako sny za młodu!
Z uczuciem krzywdy mego Narodu,
A z mieczem całej Ludzkości! [53]

Obecny w *Dziadach*, powtórzony w utworze Pola, zmodyfikowany następnie w *Anhellim* motyw wstającego na mogile męża czy rycerza, symbolizującego lud — w bardziej bezpośredniej formie wystąpi w liryce krajowej. W Galicji, gdzie trwała nieprzerwanie działalność konspiracyjna, w r. 1833 narodził się interesujący utwór Goszczyńskiego pt. *Wojsko królowej Jadwigi*. Według słów autora, źródłem utworu było podanie ludowe z okolic Puszczy Świętokrzyskiej. Wierszowana opowieść mówi o powstających z grobu żołnierzach wolności:

Wypłynęło wojsko mar:
Wstały lasy chorągiewek
I płyną falą szeregów
Bystrych, czarnych po tle śniegów,
A wiatrem przeciąga śpiewek:
„Świta dzień, świta dzień
Zemsty i cudu!
Z grobu wstał ludu cień
Pomścić się ludu.
Jego pieśnią jęki są,
Duch Królowej wiedzie go.
Oręż w dłoń, w pole koń;
Naprzód, naprzód z wojskiem cudu!
Wstawaj, zemsto ludu!" [54]

Genezę utworu Goszczyńskiego należy wiązać z echami wyprawy Zaliwskiego. Biorąc pod uwagę zaangażowanie poety, możemy przypuszczać, że *Wojsko królowej Jadwigi* miało służyć jako broszura propagandowa wzmacniająca nadzieje na rychłe odzyskanie niepodległości. Rzecz znamienna, zresztą zrozumiała w świetle ambicji politycznych działacza demokratycznego Stowarzyszenia Ludu Polskiego, a zarazem sympatyka folkloru — że motyw wojska wstającego z grobu jest, mimo pewnych podobieństw do omawianego przez nas motywu z *Eneidy*, bliższy ludowemu

---

[53] W. Pol, *Pierwsza rocznica 29 listopada*. W: *Pieśni Janusza*. Z wstępem i objaśnieniami J. Kallenbacha. Kraków 1921, s. 157. BN I 33. Na zależność wspomnianego utworu od III cz. *Dziadów* zwrócili uwagę: M. Mann (*Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*. T. 1. Kraków 1904, s. 266—268) i M. Janion (wstęp do: W. Pol, *Wybór poezji*. Wrocław 1963, s. XXXVI. BN I 180).

[54] Goszczyński, *op. cit.*, t. 2, s. 98.

podaniu o śpiących rycerzach. I to właśnie podanie, o ciągle rosnącej popularności [55], wpływ postaci Wallenroda i męża „44" — zastępują wraz z innymi podaniami klasycystyczny motyw w poezji polskiej.

Nie opuści on jednak długo szkolnej ławy, skąd niegdyś rozpoczął zwycięski pochód do literatury i kultury polskiej. I tam właśnie spotkamy się z nim ponownie w odmiennych okolicznościach historycznych. Karol Baliński, wspominając po latach reakcję gimnazjalnej młodzieży warszawskiej na wieść o straceniu Artura Zawiszy, pisał:

> Największym dobrodziejstwem powstania 1831 r. było to, że jak grzmot ziemię, wzruszyło młode serca, nauczyło nas patrzeć nie na siebie, nie na karierę, jak świat nazywa, ale na ojczyznę. — Już więc męczeńska śmierć Artura Zawiszy szerokie echo znalazła w młodzieży naszej. — Kilku porwano z jego mogiły, zbierających szczątki jego szubienicy i grudki ziemi krwią rozstrzelanych jego towarzyszów zczerwienionej — i wysłano do wojska na Kaukaz. — Wiersz z Wergiliusza: „niech mściciel powstanie z kości naszych", napisany w klasie na tablicy w dzień jego skonu, był kluczem do mojego najpierwszego więzienia. — Więzieniem tym była sala, w której niegdyś Lelewel nauczał, a na szybie jednej wyrznięta była zwrotka z *Ody do młodości*:
>
> Witaj, jutrzenko swobody,
> Za tobą zbawienia słońce!
>
> Po pierwszym śledztwie powiedział mi z szyderstwem rektor: ha! to poezja! wszystko to poezja!
>
> Ten Niemiec — gdyż to był Niemiec — w szyderstwie powiedział prawdę — bo poezja a miłość ojczyzny to dwa promienie jednego światła — kto prawdziwej poezji nie czuje, ten pewnie Polski nie kocha [56].

W takich to szczególnych okolicznościach znalazły się słowa Wergiliusza na tablicy warszawskiego gimnazjum. Jako formuła młodzieńczego protestu, żywo przypominająca akcesoria sceny, która miała miejsce przed laty w V klasie gimnazjum wileńskiego. Jako wyraz wiary w twór-

---

[55] Z motywem „śpiących rycerzy" spotkać się można również m. in. w charakterystycznej przeróbce oryginalnej *Pieśni konfederackiej* (zob. K. Sienkiewicz, *Skarbiec historii polskiej*. T. 1. Paryż 1839, s. 226), umieszczonej przez Słowackiego pt. *Pieśń konfederatów* w I akcie *Księdza Marka* (zob. *Ksiądz Marek*. Z wstępem i objaśnieniami S. Turowskiego. Kraków 1921, s. 28, 29 oraz przypis do w. 30. BN I 29); dalej: w E. Wasilewskiego *Katedrze na Wawelu* (Poznań 1846), w wierszu K. Gaszyńskiego *Żyjący grób* (w: *Lutnia*, s. 361), a także w C. Norwida *Częstochowskich wierszach*. — Popularyzację znanej legendy o śpiących rycerzach powiązał z nazwiskiem Goszczyńskiego J. Krzyżanowski (*Paralele*. Warszawa 1959, s. 384), wskazując na późniejszy utwór tego pisarza — *Dziennik podróży do Tatrów*.

[56] K. Baliński, *Pisma*. Poznań 1849, s. VII—VIII. Konspiracyjny epizod Balińskiego został ostatnio przypomniany przez J. Kamionkową (*Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w*. Warszawa 1970, s. 120), która zwróciła uwagę na patriotyczną funkcję motywu „*Exoriare...*"

czą moc poezji, obok cytatu z *Ody do młodości*, najbardziej popularnego utworu epoki.

Gdy powstanie listopadowe wchodziło w swoją szczytową fazę, publicysta czasopisma „Wolny Polak" postawił nurtujący wówczas społeczeństwo problem: *Jaki będzie koniec naszej wojny?* W toku rozważań dochodził autor do wniosku, iż niezależnie od wyniku — rewolucyjny, powstańczy zryw odegra ogromną rolę w dziele moralnej edukacji. Wzbudzi bowiem patriotyczny zapał i wzmocni świadomość narodową do tego stopnia, że nawet po klęsce „z poległych bohaterów, z gruzów wsi i miast zburzonych [...] powstaliby znowu mściciele [...]" [57].

I oto po paru zaledwie latach sprawdzały się przewidywania publicysty w czynie młodego gimnazjalisty warszawskiego i jego kolegów. Słowom zapowiedzi i aktom realizacji towarzyszył ten sam motyw z *Eneidy*. Złączony w latach porozbiorowych z dziejami naszej narodowej świadomości, wyrażał nigdy przez nią nie zagubioną nutę heroicznej nadziei.

4

Pora zatrzymać się obecnie przez chwilę nad twórczością Juliusza Słowackiego lat trzydziestych, począwszy od *Kordiana*, w którym motyw ów nie został dotąd zauważony, a skończywszy na *Lilli Wenedzie*. Z góry jednak wypadnie zaznaczyć, że zakres sensownych hipotez na temat jego funkcji w ramach bogato rozbudowanej struktury dramatycznej musi być z natury rzeczy ograniczony. W krótkich z zasady utworach poetyckich wprowadzano reminiscencje z *Eneidy* dla celów łatwo uchwytnych. W dramatach wystąpią one w kontekście kilkudziesięciu innych, równie ważnych motywów.

Oczekiwanie na moment powstania przeciw zaborcy stanowi integralną część wizji losów narodu polskiego nakreślonej w *Przygotowaniu*. Przekazuje ją poeta w obrazie ludzi, którzy

> na ojców mogiłach usiedli
> I myślą o zemsty godzinie. [2, 101] [58]

Zapowiedziana chwila nadchodzi. W scenie 4 aktu III podziemia warszawskiego kościoła Św. Jana zapełniają się spiskowcami. Zbierają się oni „wokoło trumny Królów Polskich" (2, 156). Słowacki łączy w tym fragmencie dwa motywy literackie. Jeden to zadomowiona w literaturze

---

[57] „Wolny Polak" 1831, nr 1, s. 10—11.

[58] W ten sposób lokalizujemy cytaty z J. Słowackiego *Dzieł wszystkich* (t. 2, 4, 5, 9. Wrocław 1952—1956); pierwsza liczba wskazuje tom, druga — stronicę.

okresu romantyzmu scena tajnego zebrania-sądu, łączona przez badaczy z *Hernanim* Wiktora Hugo [59], z niektórymi scenami *Jakubinów polskich* Jana Czyńskiego [60] czy też z powieścią poetycką Stefana Garczyńskiego *Wacława dzieje* [61] i zestawiana z ceremoniałem związków typu węglarskiego [62]. Drugi motyw, który wyodrębnić wypadnie obecnie na tle dotychczasowych rozważań, to motyw refleksji nad grobami przodków, znany również jako motyw dumania przy sarkofagach królów polskich spoczywających na Wawelu.

Prezes nie bez powodu zwołuje spiskowych właśnie na groby królów. Spodziewa się, że tradycja, której obecność unaoczniają, dostarczy jednoznacznych argumentów przemawiających za rezygnacją z zamachu na życie cara. Trudno w tym miejscu przedstawić szczegółowo wszystkie składniki tak rozumianej tradycji, określanej przez jej rzecznika mianem „staropolskiej cnoty" (2, 170). Zwróćmy tutaj uwagę na jeden tylko jej składnik. Dominuje w owej tradycji uczucie zgodne z religią katolicką i obce idei zemsty. Prezes widzi przeszłość Polski (utożsamianą z dziejami poszczególnych dynastii) w następujących barwach:

> Budziłem królów, serca ich odgadłem,
> Działali... w dziejach jak na jasnem niebie
> Nigdzie czerwone nie padały plamy. —
> Gdybyście, króle, z trumien dziś powstali,
> Ludzie by rzekli...: O znamy was! znamy!
> Starzec nam o was mówił, żeście biali
> Jako anieli... [2, 157] [63]

Na poczynania Prezesa w znamienny sposób reaguje Ksiądz. Zwraca mu mianowicie uwagę, że widok grobów może przecież wzbudzić w sprzysiężonych reakcje przez inicjatora spotkania nie przewidziane. Obawy

---

[59] Zob. J. Kleiner, objaśnienie do sc. 4 aktu III *Kordiana*. W: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. T. 2. Lwów 1926, s. 331.

[60] Zob. J. Maciejewski, *„Kordian" — dramatyczna trylogia*. Poznań 1961, s. 174.

[61] Zob. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana"*. W: J. Słowacki, *Kordian*. Warszawa 1967, s. 308.

[62] Zob. Maciejewski, *op. cit.*, s. 173. — Bizan, Hertz, *op. cit.*, s. 291—292.

[63] Zdaniem J. Maciejewskiego (*„Balladyna", czyli „Świat przez pryzma przepuszczony"*. W: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967, s. 195—196), słowa Prezesa apoteozują krytykowaną przez poetę „tradycję szlachetności" narodowej. Polega ona na przekonaniu, iż „naród polski nie splamił się w swej historii czynem haniebnym, nie odnotował krwawych walk o władzę, pałacowych rewolucji, trucizny i sztyletu, używanych przy obejmowaniu tronu". Komentując w. 122—123, badacz zaznacza: „Takie właśnie poczucie historii skłania — jak wiadomo — Prezesa do przeciwstawienia się zamysłom królobójstwa".

swoje wyraża przywołując znany nam już motyw żołnierza ostrzącego broń na grobie bohatera:

> Źle począłeś sobie,
> Oni tu miecze jasne wyostrzą na grobie. [2, 159]

Prezesa oburza myśl ostrzenia królobójczego miecza na grobie królów. Ale inaczej podchodzi do sprawy tytułowy bohater utworu. Dla Kordiana cała Polska „jest trupem". W tym sformułowaniu powraca motyw kraju-mogiły, obraz rozszerzający przestrzennie i czasowo tę wizję tradycji, którą propaguje Prezes. Dla Prezesa, jak wiemy, istnieją tylko groby królów, tradycja ogranicza się do epoki ich panowania i do cnót przez nich reprezentowanych. Dla Kordiana historia zaczyna się od tragicznych w skutkach rządów „króla z trupią głową" — Stanisława Augusta, wysłannika Katarzyny II. Bohaterem historii jest cierpiący i ginący pod zaborami naród. Zwracając się do towarzyszy ze słowami: „Mściciele! spiskowi", zarzuca im, że nie zgładzili cara w chwili koronacji „jasnym państwa mieczem" (2, 163). A kreśląc obraz Polski, niegdyś wolnej, a obecnie zamienionej w „dziedzinę grobową" — wskazuje słuchaczom wzór wstających z grobu mścicieli. Wzór oparty na takiej wersji motywu, która żywo przypomina listopadową wizję Goszczyńskiego:

> O gdyby lutni! ja bym was poruszył spiewem;
> Gdyby historii księga!... przeczytałbym kartę
> O Polszcze, kiedy była kwitnąca, szczęśliwa,
> A wstalibyście wszyscy jak groby otwarte
> Rzucające mścicieli... [2, 167]

Po *Kordianie*, a przed *Lillą Wenedą*, interesujący nas motyw pojawi się — w ironicznym kontekście — w VI pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Przemoczony do nitki, znalazłszy się w prowizorycznej greckiej oberży, narrator stwierdza:

> I kiedyś, w późne wieki... wstanie mściciel
> I tu postawi hotel... mości Panie!
> [. . . . .]
> Tu gdzie stoimy... ja ci przepowiadam,
> Że stanie hotel... tu gdzie w nurty padam,
>
> W nurty natchnienia... myśląc o żegludze
> Dawnych rycerzy — Eneja — Ulissa... [9, 62]

W *Lilli Wenedzie* motyw ten pojawi się dwukrotnie. W *Prologu* przepowiada Roza Weneda, że zmarli bohaterowie będą wielokrotnie towarzyszyć w przyszłości walce żywych. Za każdym bowiem razem „kości z pobojowiska / Wstaną i będą walczyć w takt pieśniom harfiarzy" (4, 296). Popioły zmarłych rycerzy staną się mścicielami także w inny spo-

sób. Zapłodnią one Rozę Wenedę, której syn pomści w przyszłości klęskę narodu (4, 297).

Motyw z *Eneidy* stanie się następnie osnową dramatycznej inscenizacji, jaką zaimprowizuje Roza, aby dodać otuchy walczącym rodakom.

> *(ROZA WENEDA wchodzi, odwaliwszy kamień, do podziemnego lochu i wyprowadza LELUM i POLELUM przykutych za ręce łańcuchem do siebie).* [4, 364]

Wróżka Wenedów zwraca się do braci z przemówieniem, w którym znajdzie się i następujące zdanie:

> Jesteście jednym rycerzem, mścicielem. [4, 519]

Profetyczne elementy dramatu uwikłane są w liczne motywy i motyw „z kości mściciela” pojawia się w ich kontekście. Są to, jak zauważył Juliusz Kleiner, reminiscencje ludowych czy pseudoludowych podań i legend, głównie zaś *Eddy*, która odegrała istotną rolę w genezie motywu „walczących kości”. Natomiast motyw kobiety zapłodnionej popiołami miał Słowacki, zdaniem badacza, zaczerpnąć z opowieści umieszczonej w II pieśni *Pani Jeziora* Waltera Scotta, „która musiała go uderzyć jako dosłowne spełnienie znanych słów *Eneidy*: »Niech powstanie z kości naszych mściciel«” [64].

Zemsta i walka zdają się być zatem w przekonaniu poety (podobnie jak niektórych innych współczesnych mu pisarzy) koniecznością dziejową wynikającą z przebiegu historii Polski — a może nawet historii ludzkości. Jest to na pewno konieczność tragiczna. W *Lilli Wenedzie* historia toczy się obok milczącego Stwórcy i niezależnie od pokojowych słów jego wysłanników.

> Lecz — o! biada — o! losy... słowo świętego starca, miecz Rolandowy wyprzedził i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę. — Cóż mój Galilejczyku? [4, 288]

— pisze Słowacki w liście dedykacyjnym do Zygmunta Krasińskiego.

Zemsta jest koniecznością tragiczną, koniecznością rozpaczy. Ale skoro jej właśnie poddany został bieg historii — trzeba dotrzymać mu kroku. Trzeba dążyć drogą zdecydowania w słowach i w czynach. Bo tylko zdecydowanie może przynieść upragnioną niepodległość. I taki chyba jest sens pozytywnego programu poety. I tak odczytać należy piękny fragment V pieśni *Beniowskiego*, gdzie swoje nadzieje najpełniej wyraził:

> Jednak wierzę,
> Że ludy płyną jak łańcuch żurawi

---

[64] Kleiner, objaśnienie do *Prologu*, w. 143, *Lilli Wenedy*. W: Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 4 (1924), s. 541.

W postęp... że z kości rodzą się rycerze,
Że nie śpi tyran, gdy łoże okrwawi,
I z gniazd najmłodsze orlęta wybierze;
Że ogień z nim spi i węże i trwoga.....
Wierzę w to wszystko — ha! — a jeszcze w Boga. [5, 135]

Zbliżając się do końca niniejszych rozważań, chciałbym się podzielić pewnym osobistym przeżyciem, związanym z badaniami nad historią motywu „*Exoriare...*" Otóż z początku skłonny byłem ocenić ujemnie motywy postępowania Pola, który w rapsodzie rycerskim zbudował paralelę między tak niewspółmiernymi przecież wydarzeniami, jak czyn Jana III Sobieskiego i odrestaurowanie kościoła w Żółkwi przez ks. Jana Nowakowskiego. Skłonny byłem ocenić ujemnie — do chwili, gdy przeglądając poszczególne wydania *Podróży* Niemcewicza natknąłem się na egzemplarz, w którym interesujący mnie fragment tekstu na s. 449 został łącznie z poprzedzającymi go zdaniami wykropkowany [65]. Był to widocznie egzemplarz z partii przeznaczonej do sprzedaży w Rosji, a tym samym podlegający specjalnej cenzurze, której uniknęły egzemplarze paryskie. Słowo *Eneidy* w patriotycznym kontekście komentarza polskiego poety zabrzmiało w uszach carskiego cenzora jak *memento*, jak groźba nie tylko papierowa.

Tak wygląda ostatni ze znanych mi aktów owych dramatycznych, i nie tylko literackich, dziejów „*Exoriare...*" Tworzyli je ludzie przekonani głęboko o mocy poetyckiego słowa. Skazani na walkę piórem — nie bez racji wierzyli, że Wallenrod może stać się Belwederem [66].

---

[65] W Bibl. Ossolineum egzemplarz ten zaopatrzony jest sygn. 48 573 I.

[66] Artykuł niniejszy był w formie referatu wygłaszany na zebraniach Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. W trakcie dyskusji szereg cennych wskazówek przekazali: prof. dr Władysław F l o r y a n, doc. dr Roman K a l e t a, prof. dr Jerzy Ł a n o w s k i, doc. dr Stefan Z a b ł o c k i i prof. dr Bogdan Z a k r z e w s k i — za co serdecznie dziękuję.

MARIAN RAWIŃSKI

„SŁOWO O JAKUBIE SZELI" BRUNONA JASIEŃSKIEGO WOBEC FOLKLORU

Pojęcie ludowości stanowi centralną dla poematu o Szeli kategorię analityczną: utwór jest stylizacją utrzymaną w duchu polskiej pieśni ludowej. Jest nią, uściślijmy twierdzenie, w znakomitej większości swych fragmentów. Znaczy to, iż ich motywy, realia, symbole, a także kształt stylistyczno-wersyfikacyjny inspirowane były właściwymi ludowej poezji, głównie lirycznej, kanonami artystycznymi. Spożytkowując je w poemacie, postępował Jasieński utartym już w pewnej mierze szlakiem.

Folklor odkryty został dla poezji przez romantyków. Od pojawienia się ballad Mickiewicza i dumek Zaleskiego ludowość staje się pozytywną kategorią moralno-estetyczną, a pieśń ludowa, udostępniona poetom przez zbieraczy entuzjastów w zdumiewającej obfitości zapisów i różnorodności kanonów [1], terenem ożywionej penetracji artystycznej. Przełom romantyczny, wielka poezja emigracyjna, romantyzm krajowy, twórczość Konopnickiej (obrazki społeczne, cykl *Piosenek i pieśni*), folklorystyczny nurt młodopolski (Tetmajer, Kasprowicz), wreszcie twórczość Leśmiana — takie są węzłowe momenty historyczne literackiego awansu poezji ludowej poprzedzające powstanie *Słowa o Jakubie Szeli*.

Utwór Jasieńskiego uczestniczy jako kolejne z ogniw w historycznym procesie przenikania folkloru w artystyczne struktury literackie i nie sposób analizując poemat nie uświadomić sobie uprzednio natury tego uczestnictwa. Idzie przy tym nie tyle o usytuowanie folkloryzmu *Słowa* w jakimś przejrzystym porządku typologicznym — relacja literatura—folklor nie doczekała się jeszcze takiego typologizującego ujęcia — ile o ustalenie dla toku analitycznego płodnej badawczo, nadrzędnej perspektywy kierunkującej, perspektywy, w której dałyby się usytuować we wzajemnych relacjach możliwie wszystkie istotne elementy stylowe utworu.

---

[1] Zob. S. Czernik, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej.* Warszawa 1962, s. 7—47.

Najpobieżniejsza nawet refleksja nad utworami mieszczącymi się w zasygnalizowanym wyżej ciągu historycznoliterackim pozwala wyszczególnić — i czyniono tak wielokrotnie w praktyce badawczej — pewne podstawowe motywy, które w urozmaiconym układzie dominowania i współwystępowania rządzą postawami poszczególnych pisarzy wobec ustnej twórczości ludowej [2].

Motyw społeczno-moralny (światopoglądowy). Kultura duchowa ludu stanowi w tym przypadku, jak pisał Julian Krzyżanowski, „platformę, z której sam twórca usiłuje rozwiązać niepokojące go problemy" [3]. Są to przy tym problemy natury społeczno-moralnej: człowiek ujmowany jest w nich w jego historyczno-społecznej konkretności i ten jego status rodzi obowiązujące normy moralne. Względnie pełną konkretyzacją artystyczną takiej postawy są *Dziady* Mickiewicza. Jej elementy odnaleźć można także u Słowackiego i sporadycznie u niektórych romantyków krajowych.

Motyw werystyczno-społeczny [4]. Cel zasadniczy tej postawy: ukazać niedolę chłopa w sposób maksymalnie wierny i sugestywny, najczęściej przez pryzmat jego własnych doznań i odczuć. Ilustrują tę postawę niektóre utwory Syrokomli, Lenartowicza, a nade wszystko *Piosenki i pieśni* Konopnickiej; także sonety młodego Kasprowicza.

Motyw egzotyki. Wartościuje się tu folklor na zasadzie jego odmienności od kultury tworzonej przez warstwy oświecone, odbijania od niej naiwnością widzenia świata, szczerością i spontanicznością uczuć, prostotą wyrazu. Realizuje ten motyw wielu romantyków krajowych. Nie ma bodaj wśród nich poety, który oparłby się urokowi tak wartościowanego folkloru;

> mniejsi romantycy wyrażali te elementy regionalne nie przetworzone, w całym ich folklorystycznym uroku i zarazem nieartystycznej autentyczności [5].

Motyw filozoficzno-estetyczny. W typie stosunku do folkloru cechuje go identyczna jak w pierwszym z charakteryzowanych motywów podmiotowość. Jednakże sfera problematyki zostaje tu ogra-

---

[2] Zagadnieniu temu poświęcił J. Krzyżanowski studium *Literatura i folklor* (w: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1935). Zob. też J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana*. Warszawa 1964, rozdz. 3: *O ludowości*. — A. Brodzka, *Maria Konopnicka*. Warszawa 1964, s. 53—54. — M. Janion, wstęp do: *Antologia romantycznej poezji krajowej (1831—1863)*. Warszawa 1958, s. 23 n.

[3] Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 9.

[4] Nazwę tego motywu oraz dwu poniższych przejmuję od Trznadla (*op. cit.*, s. 138).

[5] J. Lechoń, *O literaturze polskiej*. New York 1946, s. 63.

niczona horyzontem widzenia jednostkowej egzystencji. Ilustruje znakomicie tę postawę tragikomiczność bohaterów Leśmianowskich ballad ze zbioru *Łąka* [6].

Ludowość poematu o Szeli, jakkolwiek zawiera w sobie elementy każdej z wyszczególnionych tu postaw, żadną z nich nie da się zdefiniować.

Wiele zwłaszcza odnajdziemy w strofie *Słowa* urzeczenia egzotyzmem chłopskiej poezji; nikt przed Jasieńskim nie uchwycił tak doskonale jej swoistego kolorytu emocjonalności i muzyczności. Poetycką wykładnię tego stosunku do folkloru znajdujemy w samym tekście poematu, w pierwszej strofie prologu:

> W białe noce, od rżysk i gumien,
> porośniętych i mchem, i mgłą,
> pozbierałem tę pieśń, jak umiem,
> i przynoszę skrwawioną i złą. [15] [7]

Tak więc pieśń o Szeli autor-narrator zbierał, a nie układał. Nim została spisana, była już od dawna w „rżyskach i gumnach". Przy pobieżnym odczytywaniu utworu ten właśnie motyw pieśniowej egzotyki (stylizacja na autentyzm) — przeniknięta heglizmem romantyczna refleksja o literaturze mówiłaby tu o wniknięciu w „ducha" pieśni ludowej — narzuca się jako dominujący w poemacie [8]. Jest to zresztą egzotyzm odmienny od tradycyjnego, nieregionalistyczny, wyprany doszczętnie z sielskości (a więc i antyromantyczny w tym sensie, iż polemiczny wobec wzorca kultywowanego przez większość poetów doby międzypowstaniowej), egzotyzm, którego tani efekt estetycznej rewelacji likwiduje się „od wewnątrz" niejako, rozłożony pierwiastkiem ludowego humoru i groteski. Jest to, po wtóre, egzotyzm wsparty na XX-wiecznym przewrocie estetycznym, inspirowanym m. in. sztuką pierwotną

---

[6] Zob. Trznadel, *op. cit.*, s. 139 n.

[7] Liczba w klamrach wskazuje stronicę wydania: B. Jasieński, *Słowo o Jakubie Szeli*. Warszawa 1956. Wszystkie podkreślenia w cytatach — M. R.

[8] Ów walor poematu podnosili zgodnie wszyscy współcześni poecie krytycy i recenzenci, nawet ci gruntownie negujący wymowę ideową utworu. Zob. np. S. K., *Notatki literackie*. „Kurier Literacko-Naukowy" 1926, nr 46: „Gdyby te piosenki o Szeli ułożył był sam lud, to jest jakiś dziad wiejski pamiętający rok 1846, budziłyby powszechne zainteresowanie nie tylko treścią, ale i formą; jako twór współczesnego artysty zmuszają do uznania wczucia się w psychikę i wyobraźnię ludową, ale budzą wątpliwość, czy rzeczywiście »w interesie kultury polskiej wzbogaconej o cały świat świadomości klasowej« leży wymyślenie takiego Szeli i dźwiganie go na wyżyny heroizmu". — Z odmiennych już pozycji ideologicznych — W. Broniewski, *Poemat o Szeli*. „Wiadomości Literackie" 1926, nr 48: „to głębokie wczucie się w sentyment i muzykę wiejskiej pieśni jest wynikiem najbardziej spajającym różnorodne strofy poematu".

(sztuką Oceanii, rzeźbą murzyńską, folklorami rodzimymi). Przewrót ów, odkrywając w sztuce ludów niecywilizowanych uniwersalne reguły artystycznej kreacji[9], czynił relatywnym romantyczny dualizm ludowego i nieludowego. Ludowe wątki, kanony i konwencje, modyfikowane przez twórców i artystycznie wzbogacone, odbierane są w kategoriach sztuki *tout court*.

Wyłom w tradycyjnym rozumieniu ludowości uczynią w Polsce formiści. Ich przemyślenia i eksperymenty kontynuować będą w malarstwie i rzeźbie tacy artyści dwudziestolecia, jak: Tadeusz Makowski[10], Tytus Czyżewski, Wacław Wąsowicz, Tadeusz Kulisiewicz, Zofia Stryjeńska. Na terenie poezji torować będą w tym względzie drogę nowoczesności: Leśmian, Czyżewski i Jasieński, odkrywając nieograniczone możliwości ekspresyjne ludowych stereotypów narracyjnych (ballada, pastorałka, epigramatyczna śpiewka) poddanych zabiegom „warsztatowej" modernizacji i komplikacji.

Nader istotna okoliczność nie pozwala przecież traktować podnoszonego tu motywu jako rządzącego w utworze: egzotyzm poematu o Szeli, nawet we fragmentach powielających wręcz schematy liryczne folkloru, nie jest celem samym w sobie; mówiąc w kategoriach poetyki: najdokładniejszy opis stylistyczno-wersyfikacyjny i kompozycyjny tych fragmentów nie wyczerpuje — jak miałoby to miejsce w przypadku zapisu folklorystycznego — ich istoty gatunkowej i nie mógłby stanowić instrumentu do odczytywania ich znaczeń. Poszczególne fragmenty są nade wszystko lirycznymi ogniwami w łańcuchu anegdotycznym *Słowa o Jakubie Szeli*, poematu o ludowym bohaterze. Dopiero w tym „piętrowym" systemie relacji odczytać się daje semantyka egzotyzującego utwór wtłaczania jego formy narracyjnej w ramy stylizacyjne polskiej pieśni ludowej.

W poetyckim przedsięwzięciu heroizacji Szeli zabieg ów zyskuje wa-

---

[9] Na rzeźbie staroiberyjskiej uczył się Picasso reguł nowego malarstwa (portret Gertrudy Stein, *Panny z Avignon*, *Tancerka*), odrzucając tradycyjne kryteria artystycznej waloryzacji przez bezpośrednie odniesienia do „natury" bądź „manier" stylowych. Zob. M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1966, s. 29—31.

[10] Blisko rok przed książkowym wydaniem *Pastorałek*, ilustrowanych drzeworytami T. Makowskiego, pisał T. Czyżewski („Życie Polskie" 1924, z 10 II): „Instyktowne podłoże sztuki ludowej może ocalić sztukę polską. Ale nie naśladowanie jej, lecz prawdziwe zrozumienie i odczucie jej wielkiej i prostej formy [...]. Wiele rozmów na ten temat prowadziliśmy z Tadeuszem Makowskim [...]. Jak każdy obecnie z młodych malarzy, Makowski chce, aby jego obraz był przede wszystkim obrazem, który żyje swym materiałem i formą uzyskaną za pomocą środków czysto malarskich. Dlatego jego zamiłowanie zwróciło się ku niektórym mistrzom flamandzkim i holenderskim, a przede wszystkim ku prymitywom sztuki ludowej".

gę nader cennego argumentu: pozbierana „od rżysk i gumien" pieśń o Szeli okazuje się świadectwem „wsi-gęsiarki", tj. anonimowej pieśni chłopskiej, której pamięci przekazuje on w zakończeniu utworu swój tragiczny los.

Egzotyzm *Słowa* oznaczał tedy przede wszystkim przywołanie autorytetu moralnego „wieści gminnej" na świadectwo wieloaspektowej prawdzie o Szeli (biograficzno-historycznej, historiozoficznej, politycznej), którą utwór Jasieńskiego rewelował. Wybór formuły stylizacyjnej stanowił o kształcie artystycznym poematu p o ś r e d n i o dopiero, właśnie poprzez ów zamysł rewelacji. Więc głównie poprzez potrzebę wszechstronnego odporu tradycji — w takim jej zasięgu, w jakim „ludowy epos o Szeli" musiał ją angażować. Nie tradycji w ogóle, lecz tradycji szlachecko-mieszczańskiej.

Przeciwstawienie skuteczne, artystycznie pełnowymiarowe możliwe było jedynie w oparciu o tradycję ludową, plebejską. Ten właśnie motyw t r a d y c j i p l e b e j s k i e j jest w *Słowie* o *Jakubie Szeli* rodzajem dominanty kształtującej wszystkie warstwy poematu.

W planie anegdoty znaczyło to taką rekonstrukcję faktu historycznego, która zrewoltowane masy chłopskie czyniłaby protagonistą historii i która „rabację" galicyjską ukazywałaby jako próbę rewolucyjnego zniesienia stosunków pańszczyźnianych, nie zaś — jak przyjęło się mniemać — rezultat cynicznej zmowy starostów austriackich, wydarzenie organicznie i z gruntu obce mentalności ludu polskiego, hańbiące na wieki garść chciwych zysku desperatów i wyrzutków chłopskich. Znaczyło to także, zważywszy polityczną aktualność problematyki, zwycięstwo Szeli w „pojedynku" z Jezusem: zawieszenie tradycyjnych kryteriów moralnej oceny rewolucji, zdemaskowanie ewangelicznego etosu ubóstwa i pokory jako ideologicznego instrumentu eksploatacji mas ludowych, utrwalającego ustrój nierówności społecznej.

W sferze zagadnień formy motyw tradycji plebejskiej pozwala Jasieńskiemu poszerzyć utarte rozumienie relacji folklor—literatura o ważki odcinek poetyckich doświadczeń. Tu bowiem także obowiązywała potrzeba odporu tradycji: w sposób może trudniej uchwytny, ale nie mniej silny.

Zainicjowany przez romantyków literacki awans pieśni ludowej dokonuje się w klimacie rozbudzonego w stopniu niebywale intensywnym patriotyzmu. Patriotyzm, centralna w romantyzmie polskim kategoria polityczno-światopoglądowa, związany zostaje naturalną koleją z ludowością, jedną z fundamentalnych w romantyzmie (już nie tylko polskim) kategorii moralno-estetycznych. Związek ów, niezwykle płodny w twórczości Mickiewicza i Słowackiego, już w krajowej liryce międzypowstaniowej konwencjonalizuje się i obumiera artystycznie. Samo zresztą

rozumienie patriotyzmu, zmącone rychło różnymi koncepcjami solidarystycznymi, traci swą pierwotną głębię i polityczną jednoznaczność. Wyparty z czasem na peryferie literatury — krzewi „ducha narodowego" chwytami melodramatycznymi, w sposób ideologicznie zafałszowany i artystycznie żenujący.

Jeśli przyjęta *a priori* stylizacyjna formuła miała być artystycznie skuteczna w zamyśle heroizacji Szeli, należało sięgnąć do tych nie wyeksploatowanych przez tradycję złóż folkloru, które by wspierały go w sferze czysto poetyckiej; które by sposobem niedyskursywnym, przenikając głębsze obszary świadomości społecznej, odsuwały w sferę lirycznie martwą piętno zdrady, hańby i sprzeniewierstwa, jakie na powstanie chłopskie w Galicji i na postać jego przywódcy rzuciła historiografia, i które literatura — piórem np. Krasińskiego, Ujejskiego, Konopnickiej, Wyspiańskiego, Żeromskiego — uobecniała wciąż czytelnikom, czyniła artystycznie funkcjonalnym.

Służyć miał temu przewartościowaniu szlachecko-mieszczańskiej tradycji l u d o w y   ś m i e c h, śmiech dwuznaczny: mieszanina euforii karnawałowej i rewolucyjnej; śmiech bezpośrednio inspirowany groteskowym humorem „dziwów abo absurdów", sięgający jednak poprzez nie znacznie głębiej, w pokłady ludowej kultury średniowiecza. Śmiechem tym wzbogaca Jasieński takie kanony pieśni chłopskiej, jak kolęda i epigramatyczna śpiewka taneczna. Temu samemu celowi służy uniwersalny w poemacie chwyt poetycki, który umownie nazwiemy społecznym oznakowaniem sprawcy bólu istnienia (motyw spotykany w folklorze i nadużyty w poezji młodopolskiej).

Absurdalnym prawom ludowego świata na opak podporządkowuje też Jasieński tropy stylistyczne, zwłaszcza te najbardziej preferowane: animizację i antropomorfizację.

Słowo o Jakubie Szeli rozpoczyna Jasieński znakomitym freskiem groteskowym: wszelki byt — ludzie, przyroda i rzeczy martwe — wciągnięty zostaje w weselny trans taneczny:

Tańcowała izba, stół,
cztery konie, piąty wół,
Tańcowały krowy z obór,
jak w tancerkach był niedobór.

Tańcowała izba, sień —
Jak ci bida, to się żeń!
Z końmi — wiadra, z ludźmi — konwie,
jeden Bóg ich z których stron wie.

Tańcowały skrzypce, bas,
biała droga w czarny las.

Wyrzucała nogi-wierzby
na gościńcu, bo i gdzieżby?

Tańcowała izba, wieś —
Jak ci bida — mam cię gdzieś! [21]

Fresk ów okala (otwiera i — w zmienionej nieco postaci — zamyka) właściwy opis wesela Szeli, przedziwnie z tym opisem kontrastując. Gęsta psychicznie i już brzemienna przyszłym konfliktem małżeńskim atmosfera wesela znajduje w fantasmagorycznym obrazie roztańczonego kosmosu znaczącą replikę. Zachwiana u podstaw — tj. w swych nie utemperowanych chłopskich instynktach — równowaga wewnętrzna Szeli (zob. jego skierowany do Marysi monolog miłosny), zdruzgotana niebawem doszczętnie za sprawą młodego parobka Wicka, zostaje artystycznie uregulowana: okalający scenę weselną groteskowy fresk staje się lirycznym ogniwem, łączącym ją z tymi centralnymi kompozycyjnie partiami poematu, w których raz jeszcze wszystko zatańczy:

Jak dojrzały izby
w polu samych brzdący,
podkasały kiecki-ściany
po śniegu lecący.

Przegonił je wiatrak,
w dyrdy biegł przez odłóg,
ruszył w taniec opętaniec,
poszły wióry z podłóg.

Tańcowali cztery dni,
ani więcej, ani mniej.

Tańcowali piątą noc —
runął dwór jak zgniły kloc.

Tańcowali rach-ciach-ciach
i po drogach, i po wsiach.

Tańcowali, gdzie kto mógł.
Tryskał, pryskał śnieg spod nóg. [73—74]

Polska pieśń ludowa zna dobrze takie „dziwy abo absurda", owo hasanie izb, krów i wiatraków, igranie wszelkiego stworzenia na przekór uchwytnemu zdrowym rozsądkiem ładowi natury, niejako na prawach karnawałowej maskarady. Oto kilka fragmentów wyjętych z *Wirydarza poetyckiego* Jakuba Teodora Trembeckiego:

Wrobl siedzi na kościele, napinając kusze,
Stamtąd woła na wilka, umykaj swej dusze.

Trzy prząślice jechały na słomianym wozie;
Koza wilka prowadzi w rucianym powrozie.

Stodoła się rozigrała, sarnę ułowiła,
Co stępa obaczywszy oknem wyskoczyła.

Siekierka się rozbujała, Wisłę przepłynęła,
Kobiałka się przeciwiąc z perzem utonęła[11].

Znalazł się też w poemacie ów słynny „miły Jan", przygłupek ludowy, „co chodził z toporkiem, siekierką się podpasywał, podpierał się workiem"[12]. Prawda, pod zmienionym imieniem i ze zmodernizowanymi insygniami swej „niepoczytalności":

Na rozstajnych drogach,
kole czterech kopcy,
namawiali się ze sobą
gorzejowscy chłopcy.

Był tam Waluś-pastuch,
w zimie chodził boso,
siekierką się opasywał,
podpierał się kosą. [73]

Owa kosa, którą miast worka podpiera się „Waluś-pastuch", sprawia, iż jego „niepoczytalność" staje się niepokojąco wieloznaczna i w kontekście anegdotycznym zyskuje na społecznej głębi.

Obyczaje „miłego Jana": czerpanie wody przetakiem i gaszenie ognia tłuszczem — przejmuje „smarzowska gromada" i „chłopcy siedliscy", ku szczerej radości spopielającego dwory szlacheckie t a ń c z ą c e g o ognia.

Po zielonej komorze
tańczył ogień we dworze,
krzesał iskry obcasem,
pokrzykiwał „hop!" czasem.

Co tknął piórkiem pułapu,
trzaskał pułap pół na pół.
Co nadłupał go tak tu,
przyśpiewywał do taktu:

„— Ta smarzowska gromada
ratowniki nie lada —
ile razy już gasłem,
dogaszały mnie masłem.

„— A ci chłopcy siedliscy,
gaszą ogień, aż piszczy,
w rozskrzypieniu kół gorzkiem
wożą wodę półkoszkiem". [79]

---

[11] J. T. T r e m b e c k i, *Wirydarz poetycki.* Z rękopisu L. Mizerskiego wydał A. B r ü c k n e r. T. 1. Lwów 1910, s. 26.

[12] Ż. P a u l i, *Pieśni ludu polskiego w Galicji.* Lwów 1838, s. 76. Cyt. za: S. C z e r n i k, *Humor i satyra ludu polskiego.* Warszawa 1956, s. 190.

Nie „miły Jan" wszakże jest wynalazcą tych wesołych absurdów i niesamowitości. Do pieśni ludowej przeszły one z komedii rybałtowskiej. Oto próbka „jęcmiennych obycajów", które prezentuje czytelnikowi narrator *Peregrynacyi Maćkowej*, obieżyświat „Kopera, co d... łata wołową golenią na kobylim pergaminie":

> Po tych tańcach [tj. wilka z kozą, tchórza z kokosą *etc.*] przyniesiono dwanaście kosów wielkich miodu korzennego i mazi baryłę, toć podcasy dostatkiem nalewał, a myśmy pili durślakiem jeden do drugiego, bo kazano cestować hojnie i wielkim dostatkiem [13].

Zagadkowe „jęcmienne obycaje", których „napatsył się" Kopera (i których ślady odnajdziemy także w sowizrzalskim *Mięsopuście [...]*), to średniowieczne i renesansowe obyczaje świąt ludowych typu karnawałowego: karnawałów w sensie właściwym, „świąt szaleńców", widowisk jarmarcznych wiązanych z kalendarzem kościelnym, itp. [14]

W twórczości sowizrzalsko-rybałtowskiej (inspirowanej w interesujących nas przypadkach wzorami niemieckimi) i w poezji chłopskiej śmiech ludowej kultury średniowiecza i renesansu sączy się znikomym już tylko strumyczkiem.

Najłaskawszy dla nonsensownych „dziwów abo absurdów" okazał się folklor dziecięcy, gdzie zadomowiły się one w ubiegłym stuleciu. Tropem folkloru pójdzie w XIX i XX w. literatura dla dzieci [15]. Czerpanym z folkloru humorystyczno-groteskowym, „śmiechowym" motywom Jasieński przywraca poniekąd ich pierwotny, świąteczno-karnawałowy akcent.

Spotęgowana do absurdu, karnawałowa *par excellence* fantastyka ludowa pozwala autorowi *Słowa o Jakubie Szeli* wyrazić środkami poetyckimi istotną prawdę o antyfeudalnym powstaniu w Galicji 1846 roku.

Ta żywiołowa „wolnica" chłopska była wszak, jak karnawał, „czasowym zawieszeniem działania całego oficjalnego systemu ze wszystkimi jego zakazami i barierami hierarchicznymi".

> Życie wychodzi na krótki okres czasu ze swych skrępowanych prawami, uświęconych kolein i wstępuje w sferę utopijnej wolności [16].

---

[13] *Peregrynacyja Maćkowa*. Cyt. za: *Antologia literatury sowiźrzalskiej*. Opracował S. Grzeszczuk. Wrocław 1966, s. 551.

[14] O formach karnawałowych zachowań zob. M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва 1965, zwłaszcza *Введение* i rozdz. 3.

[15] J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław 1967, s. 132 n., 151—161.

[16] Бахтин, *op. cit.*, s. 100.

I ową cechę powstania chłopskiego wyakcentuje Jasieński — idąc, być może, śladem futurystów rosyjskich: Chlebnikowa i Kamienskiego[17] — w inwokacji:

Oj, ty wolo, rozchełstana, strzelista,
wolo wolna,
wolo polna!

[. . . . .]

Zakręciłaś ty się bąkiem-furkotem,
spuszczonym wiatrem na złość ci
ze szpagatu codzienności.

Rozszumiałaś ty się chlustem-rozpluskiem,
siwym roztopem z tych stron tu
aż na margines horyzontu.

Wyżej stert, co się w drodze nawiną,
polem za wąskiem, za pustem,
tańcem — łomotem — zapustem
lawiną!
Och, wolo! [77—78]

Pogrom dworów szlacheckich w lutym 1846 miał miejsce w zapusty; jest to — rzecz znamienna — jedyna okoliczność „rabacji" utrwalona w strzępach pieśni chłopskiej:

Pamiętacie, chłopcy, rok czterdziesty szósty,
Jakeśmy to panów bili w same mięsopusty?

Oj, czyli ty pamiętasz, dziewczyno, rok tłusty,
Jak my bili panów cepami w zapusty?[18]

„Taniec" i „zapust" to ulubione przez Jasieńskiego synonimy na określenie ś w i ą t e c z n e g o pierwiastka owego aktu gwałtownego wyzwolenia się chłopskiej „woli rozchełstanej, strzelistej". Charakterystyczne w tej mierze są także ostatnie strofy *Słowa o Jakubie Szeli*:

---

[17] Nieskomplikowany światopogląd bohatera poematu *Stieńka Razin* zamyka się w wyznaniu (В. Каменский, *Поэмы*. Москва 1961, s. 71, 49):

Дла меня воля вольная слаще
И пьянее любви и вина.

И пока
Наша доля-раздольница
Чует слёзное
Горе батрацкое —
Ты бунтуй,
Понизовая вольница,
За житье наше братское.

[18] Cyt. za: J. S. B y s t r o ń, *Historia w pieśni ludu polskiego*. Kraków 1925, s. 48.

„Darzyła się ruń nam,
wystraszył się los tem,
wyszedł w pole, za oborę,
chlusnął z wiadra postem.

„Skończył się nasz zapust.
Dalej, pany, jedziem!
Zwiśnie chłop na szubienicy
popielcowym śledziem! [90]

Z nadejściem Popielca i Wielkiego Postu urywa się opowieść o Jakubie Szeli, rozpoczęta opisem tańca weselnego, tańca wszystkich i wszystkiego:

Tańcowała cała wieś —
czapki strzech — na bakier. [25]

Początek i koniec poematu o Szeli to jakby dwa bieguny — „spinające" humorystyczno-groteskowy, śmiechowy pierwiastek poematu w jednolity obraz-metaforę: tańca — walki, maskarady — zbuntowanego żywiołu chłopskiego, karnawału — rzezi.

Ta alternująca kontrastowymi znaczeniami metafora pełni w poemacie Jasieńskiego wieloraką funkcję.

Akcentowaliśmy już jej moment heurystyczny: reweluje ona — środkami nie wykraczającymi poza kompetencje poety — nader istotną prawdę o żywiołowym, antyfeudalnym powstaniu chłopskim, o jego niezwyczajnym, kryzysowym (świątecznym) klimacie emocjonalnym [19], wzmagającym poczucie gromadności działania, także o utopijnym radykalizmie jego antagonistycznych napięć i wyładowań. Metafora ta, co nie mniej ważne, skrywa ideologiczną deklarację poety rewolucyjnego, przewartościowującego tradycję w imię radykalnej odmiany społecznego statusu człowieka, przywrócenia temu statusowi pełni ludzkiego sensu. Zdeformowany groteskowo obraz „wolnicy" chłopskiej, sugerujący jej żywiołowy rozmach gestem ludowego obrzędu zabawowo-maskaradowego, jest subtelnym, ale i jednoznacznym wyrazem aprobatywnego stosunku do niej samego poety. Narzuca nadto konieczność tej aprobaty czytelnikowi, i to w sposób absolutnie nieodparty: żywioł rewolucji z jego okrucieństwami i przelewem krwi usankcjonowany zostaje w planie artystycznym „jęcmiennymi obycajami", karnawałowymi regułami gry. Odkształcanie obrazu „rabacji" galicyjskiej i losów jej przywódcy w kierunku groteski, ich deformowanie motywami ludowego humoru „dziwów abo absurdów" miało więc także — wspominaliśmy o tym — swój aspekt polemiczny: żyjącą w „świadomości

[19] Бахтин, *op. cit.*, s. 12: „Na wszystkich etapach swego rozwoju historycznego święta były związane z kryzysowymi, przełomowymi momentami w życiu natury, społeczeństwa i człowieka. Momenty śmierci i narodzin, zmiany i odnowy były zawsze wiodącymi w świątecznym odczuciu świata".

kulturalnej narodu" (wyrażenie Jasieńskiego z okresu futurystycznego „*Sturm und Drang*") tradycję uśmiercało jej nurtem oddolnym, plebejskim.

Po lamencie chorałów, po uroczystej anatemie „śpiewów historycznych", po wieszczym, wyklinającym patosie rapsodów tylko śmiech gwarantował poetyckiemu przedsięwzięciu rehabilitacji Szeli skuteczność artystyczną i — co za tym idzie — pożądaną ofensywność ideologiczną.

Liryczny żywioł bufonady, groteski i absurdu zawieszał automatycznie — dla celów poetyckiego ożywienia postaci Szeli — działanie tych emocji społecznych, które w planie literackim sytuowały zarówno ową postać jak i powstanie chłopskie przeciw prądowi poezji romantycznej w jej głównym, narodowowyzwoleńczym nurcie i które z tej właśnie przyczyny uśmierciły Szelę na długie dziesięciolecia jako potencjalnego bohatera literackiego, reprezentanta idei chłopskiej.

Śmiechowy pierwiastek *Słowa o Jakubie Szeli* jest więc także repliką na powagę tradycji historycznoliterackiej w jej widzeniu roku 1846, na jej anachroniczny w odrodzonej ojczyźnie grymas przerażenia, wegetujący w pasożytniczej symbiozie z najszczytniejszymi osiągnięciami romantycznej liryki patriotycznej i będący z tej przyczyny wdzięcznym obiektem eksploatacji dla demagogii „państwowotwórczej".

Literacka tradycja romantyczna współokreśla repertuar absurdalno-groteskowych motywów i chwytów *Słowa*, będąc dlań w znacznej mierze negatywnym układem odniesienia. Wesoły „taniec-opętaniec" gromady chłopskiej to groteskowo strawestowany romantyczny motyw tańca rewolucyjnego, „tańca wolnych ludzi" — jak go ironicznie nazwał, karykaturując elementy przejęte z rewolucji francuskiej, autor *Nie-Boskiej komedii*.

Romantycznej proweniencji — romantycznej w adresie polemicznym, nie w swej rzeczywistej genezie historycznej — jest też artykułowana w śpiewie „gromady" radosna euforia wolnościowa:

Dość chciał nam dopiec kopiec i wał —
Hulaj, gromada, wiatrom na schwał!
W polach odprzęgaj konie od landar,
żaden nie pośmie bruździć ci żandarm!

Hulaj! wychylaj głowy zza wnęk!
Byli — ubyli, jechał ich sęk!
Hola na pola, orki się uczyć,
orać karbowym, rządcą nawłóczyć!

Hejże! a nuże! hala! a haj!
Wozy z dobytkiem do zagród pchaj!

Klamki złociste do wsi poznoście!
Rygle otwarte — ziemia na oścież!

K-r-r-r-r-aj! [80]

Ta wspaniała chłopska karmaniola stanowi wesoły „prześpiew” — mniejsza, na ile świadomie zamierzony — do owych „chórów” z dramatu romantycznego, w których krzywda chłopska dochodzi swych praw mocą „wyroków Bożych” (*Dziady*, cz. II) bądź też gwałtu rewolucyjnego (*Nie-Boska komedia*); w odniesieniu do dramatu Krasińskiego to także polemiczna replika na wszystkie partie chórowe z części 3 (Chór przechrztów, Chór lokai, Chór rzeźników), w których horyzont rewolucyjnych przewartościowań został zafałszowany ideologicznie i moralnie zdeprecjonowany.

Na recenzentów międzywojennych, zwłaszcza tych z „żółtej” prasy, cytowany tu fragment *Słowa* podziałał niezwykle prowokująco. Uznano go za najbardziej — obok rozmowy Szeli z Panem Jezusem — bolszewicki w poemacie, niezgodny z mentalnością ludu polskiego. Niesłusznie zresztą[20]. Dwuwiersz szczególnie „nieetyczny” i bulwersujący:

Hola na pola, orki się uczyć,
orać karbowym, rządcą nawłóczyć!

— jest powierzchownym zaledwie przestylizowaniem strofy ludowej:

Oj, karbowym orać,
da, ekonomem włóczyć,
oj, poczekaj, ekonomie,
da, będziemy cię uczyć[21].

Do Jasieńskiego dotarła owa śpiewka w jednej ze swych rozlicznych funkcjonujących w folklorze wersji.

---

[20] Oczywista, nie wykluczamy faktu, iż pewne fragmenty *Stieńki Razina* mogły podziałać ośmielająco na autora *Słowa* — choćby poniższy (Каменский, *op. cit.*, s. 69):

Эх дать бы им всем
Кистенем по башкам.
Захурдачивай да в жордупту,
По зубарам сыпь дубинушшом.
Расхлобысть твою, ой, в морду ту,
Размочардай в лоб рябинушшом.
[. . . . .]
Шшо да шшо! да ненашшоками,
А в проползь брюшиной шшай.
Жри ховырдовыми шшоками —
Раздобырдывай лешша.

[21] *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej.* Ułożył J. Przyboś. Wyd. 2, przejrzane. Warszawa 1957, s. 42.

Swą nie maskowaną względami pieśniowej konwencji siłą chłopskiego gniewu na przystawców — tych funkcjonariuszy od „brudnej roboty" w ustroju pańszczyźnianym — ściągnęła ona już wcześniej uwagę penetrującego folklor tatrzański Kazimierza Tetmajera. Jednakże śpiewkę góralską:

Kieby to tak Bóg dał, coby ja sie wrócił,
Wójtami byk orał, przysiężnymi młócił.

— przenosi autor *Pieśni o Jaśku Zbójniku* do swego poematu ze znamiennym retuszem:

Ej! Kieby to Bóg dał, cobym ja się wrócił,
Rychtarem bym orał, husarami młócił [22].

W pół wieku po powstaniu chłopskim w Galicji „oranie wójtami" było nazbyt rażącą chropawością folkloru, by mogła je tolerować wewnętrzna cenzura poety.

Klasowy antagonizm ustroju feudalnego tolerowała literatura, zgodnie z kierunkiem romantycznej recepcji folkloru, pod jedną tylko postacią: konflikt lud—zaborca. Autor *Słowa o Jakubie Szeli* naruszył w tym względzie uświęconą tradycją sferę *tabu*, stąd szczególna zajadłość ataku recenzentów na strofy „karmanioli".

Gdy mowa o polemicznym angażowaniu tradycji romantycznej, warto odczytać uważnie strofy zamykające opis wesela Szeli:

Tańcowali, poszli spać.
Wyszedł księżyc, nie mógł wstać.
Jak żydowska lśnił się maca,
wszystkie cienie poprzewracał.

Tłukł się niebem wszerz i wzdłuż,
nie mógł trafić ani rusz.
Po kościelnym dachu biegał,
wpadł na wieżę, rozbił zegar.

Aż go w krzakach zgryźli psi.
Było wrzasku w całej wsi. [28]

Ten niezwykły pejzaż księżycowy to przecież groteskowo zdynamizowana sceneria typowo romantyczna: tajemniczo majaczące w świetle księżyca ciemne sylwety wieży kościelnych czy baszt zamkowych.

Sceneria ta znamionowała osobliwość chwili, sygnalizowała nadejście pory spełniania się rzeczy ważkich i niepojętych, pory mocy pozaziemskich: duchów, upiorów, *etc*. (Tę funkcję niepokojącej wróżby zachowała także w poemacie: zapowiada mianowicie dramat

---

[22] Cyt. za: S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczoliterackie*. Warszawa 1901, s. 544.

małżeński Szeli.) Zepchnięta z czasem na peryferie poezji, święciła w pierwszych dekadach XX w. swój niebywały triumf — za sprawą Rydlowego misterium bożenarodzeniowego — w kontakcie z masowym widzem. W didaskaliach do aktu III *Betlejem polskiego* funkcjonuje już jako landszaft-samograj:

> Przeczysta polska noc zimowa, bielejąca śniegami, wysrebrzona miesiącem. W głębi rysują się niewyraźnie ciemne sylwety wieżyc i kopuł Krakowa, wyżej piętrzą się potężne mury Wawelu [23].

Groteskowe strawestowanie przez Jasieńskiego owego „chwytu” romantycznego ma być właśnie repliką na jego fazę epigońską i status szmiry. Omawiany obraz funkcjonuje nadto w poemacie w jego wewnętrznym, homogennym porządku metafor i rozbudowanych tropów: odsyła on mianowicie do bliźniaczego w pomyśle obrazu, zamykającego scenę krwawego tańca-żakierii:

Gdzie kończyli taniec —
cały dwór był na nic,
brali panów rankiem,
kładli ich przed gankiem.

A wieczorem-zmierzchem
jechał księżyc wierzchem,
w srebrnych był sandałach,
siwy pod nim wałach.

Gdzie za dworem kępa,
zwalniał konia stępa.
Gdzie schlustała krew je,
skręcał z pól — na rewię. [75—76]

W zestawionych tu obrazach-metaforach obydwie maskarady taneczne (taniec weselny i taniec-żakieria) znajdują dodatkowe spoiwo kompozycyjne: napięta i brzemienna katastrofą (którą wróży „wywracający cienie” pijany księżyc) atmosfera wesela zostaje ostatecznie rozładowana nie w jego bezpośrednim przedłużeniu anegdotycznym, nie w krwawym porachunku Szeli z Wickiem (wyjątkowa w poemacie, konsekwentnie naturalistyczna konwencja tej sceny redukuje do minimum jej zdolność lirycznego rezonowania), lecz w wielkiej rewii — pokazie rezultatów „tańca” chłopa z panem, w której uczestniczy księżyc jako *prima persona grata*.

Symetryczne rozmieszczenie i symboliczna współzależność motywów pejzażu księżycowego potęguje liryczną współdźwięczność wzmiankowanych maskarad tanecznych.

---

[23] L. Rydel, *Betlejem polskie*. Kraków 1906, s. 68.

Współdźwięczność — przypomnijmy — ugruntowaną uprzednio poetyką „jęcmiennych obycajów", poetyką groteskowego zrównania w prawach wszelkiego stworzenia: w wyjątkowych prawach „tańca-opętańca".

Mocą tej współdźwięczności los Szeli staje się tożsamy z losem gromady. Zgodnie z wymową anegdoty, gdy jej pojemność ideologiczna — jak w przypadku spotkania Szeli z Panem Jezusem — dostatecznie tę tożsamość motywuje. Ale i przeciw anegdocie, gdy czyni ona problematycznymi moralnie — jak to sugeruje mechaniczna konfrontacja wątków części 1 i 2 — racje aktywnego zaangażowania się Szeli w konflikt dwór—wieś.

Do poetyki „dziwów abo absurdów" odwoła się Jasieński w scenie ostatniej poematu, w relacji z aresztowania Szeli przez „tarnowskich żandarmów":

Nim odkwitła stokroć
na zielonej darni,
przyjechali zabrać Szelę
tarnowscy żandarmi.

Uciekała nocka
po zielonej łące,
jak wkładali mu na rączki
kajdanki dzwoniące.

[. . . . .]

Jak go prowadzili
pod ten biały kasztan,
zakapały z nieba gwiazdki,
toczyły się aż tam.

Jak go prowadzili
tamtą kładką giętką,
wyszły ryby na przerębel
łapać ludzi wędką.

W całej rzece wielki
narobiły ruch tem,
jak po lodzie, jak te kundle,
biegły za nim truchtem.

Jak go wiedli bagnem,
tym, co śmierci dar ma,
wyszli wilcy, zjedli w lesie
jednego żandarma. [87—88]

Narracja powyższa wyrasta oczywiście z fundamentalego dla świata pieśni ludowej prawa jedności człowieka i przyrody, nakazującego przyrodzie współuczestniczyć w ludzkim dramacie:

przyroda łączy się z ludźmi ścisłymi związkami, współdziała z nimi, przestrzega ich, współczuje ludzkiemu nieszczęściu [24].

Jednakże skala tego współczucia zostaje w poemacie, wbrew spotykanym w pieśni przykładom, groteskowo hiperbolizowana. Kosmiczny w rozmiarach i absurdalny w przejawach zamęt w przyrodzie sugeruje tym łacniej niezwykłość nieszczęścia, które go wywołało. Los Szeli, także w momencie klęski, jest losem gromady.

Pewną analogię z zaprezentowanym tu sposobem monumentalizacji bohatera można by odnaleźć w folklorze tatrzańskim: powszechny żal przyrody rezerwuje pieśń zbójnicka tylko dla postaci Janosika, tego — jak słusznie zauważono — jedynego w folklorze polskim „ludowego bohatera niedoszłego eposu" [25]:

Jęncom góry, jęncom, kie Janicka męncom... [26]

Wśród ludowych form lirycznych, którymi inspiruje się autor *Słowa*, miejsce wyraźnie eksponowane zajmuje — obok groteskowych „dziwów abo absurdów" — epigramat, tj. mała forma liryczna, która wedle klasycznej definicji Dmochowskiego „myśl krótką rymami wykłada" [27].

Organiczny, by tak rzec, związek słowa pieśni ludowej z instrumentem oraz będąca rezultatem tego związku wyrazistość i dyscyplina rytmu nadaje epigramatowi ludowemu, z całym jego złożonym bogactwem tematycznym, charakter śpiewki tanecznej. Stąd nazwy: ubadanki, wyrwasy, krakowiaki, kujawiaki *etc.*, jakie wiązano tradycyjnie z tym działem pieśni. Są to nazwy o tyle usprawiedliwione, iż oczywisty jest związek większości tych małych śpiewek z zabawą i tańcem, zwłaszcza z obrzędem weselnym [28].

Miłość i wesele to obszar tematyczny epigramatu ludowego eksploatowany w poemacie — z natury jego anegdoty — nader obficie. Niektóre śpiewki weselne przenosi Jasieński do swego tekstu niemal bez zmian, w ich oryginalnej, ludowej wersji.

Jesteśmy oto na weselu Szeli. Ślub 15-letniej Marysi z 35-letnim wdowcem komentują solowe partie instrumentów kapeli wiejskiej. I tak bas mruknie ponuro do panny młodej:

A czyś ty, Maryna,
miała oczy w bielmach,
że ci się spodobał
ten smarzowski stelmach?

---

[24] J. S. Bystroń, *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań—Warszawa 1921, s. 162.
[25] Czernik, *Stare złoto*, s. 265.
[26] Zdziarski, *op. cit.*, s. 545.
[27] F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. 48. BN I 158.
[28] Zob. Czernik, *Stare złoto*, s. 253—269.

A gdzieś ty, Maryna,
miała oczy, powiedz,
że ci się uwidział
na młodego wdowiec? [23]

Ludowy epigramat weselny — przywołany tu przykład stanowił niewątpliwie źródło inspiracji dla autora *Słowa* — zna dobrze takie żałosne westchnienia-przyśpiewki:

A gdzieżeś ty, chłopcze, swoje oczka podział,
Coś tego kulasa na żoneczkę obrał? [29]

Z kolei złośliwy klarnet zawtóruje cienko basowi:

Weź se, Maryś, czepek nasadź,
jak nie chciałaś gęsi pasać,
jak nie chciałaś statków myć —
idźże za mąż, idźże, idź!

Taki baran, jaka owca —
chciałaś wdowca, idź za wdowca. [24]

Również i tym razem na wzór ludowego epigramatu:

Stado gęsi, stado owiec,
Moja matko, chce mnie wdowiec,
Jedna gąska, jedna owca,
Moja matko, nie chcę wdowca [30].

Epigramatem weselnym inspirowane są też śpiewki Szeli:

Grajże, Josek, grajże, Berek!
Naści wódki półkwaterek!
Naści wódki całą kwartę,
na wesele, na to czwarte! [25]

Czterowiersz ten trawestuje znane w polskim obrzędzie weselnym zawołanie do orkiestry:

Hej skrzypeczku, czy ty śpisz,
Mego głosu nie słyszysz?
Ja ci dałem trzy grosze,
Żebyś mi grał po trosze,
A ty śpisz!

A oto inna śpiewka z ludowego obrzędu weselnego:

Zaświećcie mi na kominie,
bo mi Maryś w tańcu zginie.

---

[29] *Obrzęd weselny polski z pieśniami i przemowami.* Zebrał i opisał Z. Gloger. Warszawa 1901, s. 104.

[30] Z. Gloger, *Pieśni ludu.* Kraków 1892, s. 292.

A czy zginie, czy nie zginie,
Zaświećcie mi na kominie [31].

Motyw tematyczny tego czterowiersza zostanie w ustach Szeli odwrócony, a jego beztroska wesołość skażona gorzką wiedzą „wdowca-mruka":

Idźże, Maryś, tańczyć, idźże!
Już mi dziś cię nikt nie wydrze,
już nie ujdziesz, jak byś w dno wrósł,
już nas związał księży powróz. [25]

Mała forma ludowej pieśni miłosnej obfituje zwłaszcza w czterowiersze-sentencje o kompozycji paralelicznej:

A u sokoła złociste koła,
U sokolicy kosy,
Nie użyjesz ty, moja Marysiu,
Za Jasieńkiem rozkoszy [32].

W analogicznym schemacie epigramatycznym wypointuje Jasieński dramat małżeński Szeli:

U karasia kare skrzela,
u szczupaka — siwe.
Nie udało ci się, Szela,
to kochanie ckliwe. [30]

Tę właśnie poetykę sentencjonalnego szeregu paralelicznego podniesie autor poematu o Szeli do rangi „chwytu", nadając jej tym samym doniosłą kompozycyjnie sankcję: ilekroć mianowicie pojawi się ów szereg, możemy być pewni fabularnego zgęszczenia narracji, gwałtownego zwrotu akcji wskutek jakichś niezwykłych wydarzeń dramatycznych. Tak np. cytowana wyżej strofa zapowiada epizod miłosny Marysia—Wicuś.

Scenę zebrania chłopów w karczmie i powzięcie decyzji wysłania „umyślnego" do namiestnika we Lwowie ze skargą na dziedzica poprzedzają dwie epigramatyczne śpiewki. Pierwsza z nich:

Latała, krzyczała
siwa gęś nad wodą:
Nie zmawiajta się po karczmach,
idźta, chłopy, do dom! [41]

— przysposabia na użytek anegdoty ludowy tekst „krakowiaka":

Leciała, krzyczała
siwa gęś nad wodą.

---

[31] *Obrzęd weselny polski [...]*, s. 100, 99.
[32] *Ibidem*, s. 111.

Przyjdzie mnie oszaleć,
dziewczyno, za tobą [33].

Inny czterowiersz:

W sadzie drzewa grube,
w bożym lesie grubsze.
Nie wypędzić życia z chłopa,
jak się przy nim uprze. [58]

— okazuje się *sui generis* zapowiedzią-morałem przejmująco zrelacjonowanych następstw wyprawy Szeli do Lwowa. Także interwencję starosty Breinla i udzielenie przezeń Szeli politycznego instruktażu zapowiadają kolejno epigramaty:

U dziedzica nos jak świeca,
koło nosa — krosta.
Nie pozwolił zgubić Szeli
tarnowski starosta. [62]

Od Smarzowy do Tarnowa
jedna droga — tęcza.
Wrosła w mech ta ścieżka płowa,
coś nią chodził wtenczas. [64]

Wszystkie te otwierające opowieść czterowiersze współtworzą — obok rozsianych w tekście porównań przeczących, obok scharakteryzowanego niżej poetyckiego zabiegu lirycznej eksterioryzacji osobowości bohatera, obok wreszcie anegdotycznej fikcji „pojedynku" Szeli z Panem Jezusem — silnie odczuwalny epicki klimat poematu, „drugie dno" narracyjne jego lirycznych fragmentów.

Ich funkcję najlepiej chyba charakteryzuje analogia do owej tak rozpowszechnionej w baśni skamieliny narracyjnej: „a było to tak", mającej za sobą szacowną tradycję najstarszych przekazów epickich, od *Wed* indyjskich poczynając (ich nazwa: *Hymny itihasa*, wywodzi się jak wiadomo, od słów „*iti ha asa*" — 'tak było').

Wzmiankowane strofy ubiegają relację wydarzeń i przesuwają je w czas zaprzeszły („Wrosła w mech ta ścieżka płowa, / coś nią chodził wtenczas"). Zdarzenia zostają tym samym uwznioślone, zhieratyzowane niejako; w rezultacie monumentalizacji ulega pozostająca w ich centrum postać Jakuba Szeli.

Artystyczny użytek, jaki czyni autor *Słowa o Jakubie Szeli* z małej formy pieśni ludowej, nie wyczerpuje się na scharakteryzowanej tu funkcji. Posłużył się tą formą Jasieński także na początku części 2 poematu, we fragmencie, który — wespół z innym, poprzedzającym go i swo-

[33] Z. Gloger, *Krakowiaki*. Warszawa 1893, s. 69.

iście w stosunku doń komplementarnym — motywuje właściwą epopeję Szeli. W siedmiu kolejnych śpiewkach, ujednoliconych rytmicznie skocznym taktem krakowiaka, szkicuje poeta obraz chłopskiego bytu pańszczyźnianego.

Przy nieuniknionej sumaryczności widzenia ukazane tu zostaje życie chłopa w najistotniejszych sytuacjach egzystencjalnych.

A więc — sam „wyrobek" pańszczyźniany:

Oj, nima to chłopu,
nima, jak pańszczyzna —
żyje sobie wesół,
drugim się nie przyzna.

Oj, nima to, nima,
a i weź mu zrób co —
zwozi zboże panu,
ani dba o kupca! [40]

A więc — u podstaw zdruzgotana przywilejem szlacheckim sfera uczuć rodzinnych:

U dworskiego chłopa
krew w dziewuchach wrząca,
co napocznie dziedzic,
to dokończy rządca.

Chłopu Pan Bóg darzy,
nie narzeka na nic —
tatuś byli chamy,
syn co drugi — panicz. [40]

Wreszcie, co najgorsze i co niebywale spotęguje stopień chłopskiej determinacji — głód:

Na przednówku w karczmie
stoi wóz bez later —
chłop jak piórko letki,
sam go nosi wiater.

Na przednówku w karczmie
nie borgują sznapsa.
Pan co z stołu nie zje,
to zostawi dla psa.

Leci pies przez owies,
chłop go zmani: naści!
urznie psu ogona,
kapustę omaści. [41]

Niezwykła sugestywność omawianego fragmentu jest rezultatem napięcia między jego treścią i formą: żwawy rytm krakowiaka, popularne

przyśpiewy: „oj, nima to chłopu”, „oj, nima to, nima”, wzięte z wesołych ludowych wyrwasów i ubadanek („Ej, nie ma to, nie ma / Jak naszej niewieście. / Chłopek orze na ugorze, / Żonka pije w mieście” [34]), sama wreszcie frazeologia, emanująca pogodny nastrój beztroski i niefrasobliwości („żyje sobie wesół”, „ani dba o kupca”, „nie narzeka na nic”) — wszystko to stanowi formalną zaporę, którą rzeczywista i już jednoznaczna w swej wymowie treść śpiewek musi pokonać, nim zaatakuje wyobraźnię czytelnika. Opóźniony atak zyska znacznie na gwałtowności i artystycznym efekcie. Ostre, ironiczne skontrastowanie rytmu, melodii i elementów frazeologicznych strofy z jej obrazem, z treścią, którą niesie, wyzwala z niej siłę oskarżenia ustroju stosunków pańszczyźnianych tak olbrzymią, iż szereguje ona „krakowiaki” Jasieńskiego w rzędzie wybitnych w historii poezji polskiej „świadectw oskarżenia”, jak *Lament chłopski na pany, Żeńcy*, fragmenty *Dziadów* części II, wreszcie romantyczna i poromantyczna poezja społeczna. Zastosowana w „krakowiakach” metoda przeciwstawiania obrazu strofy jej jakościom rytmiczno-prozodycznym o niej właśnie każe myśleć: o *Maćku* Lenartowicza bądź też o wierszu Syrokomli *Z wrażeń poleskiej podróży*, z jego refrenem:

O, my żyjem szczęśliwie!
Nie masz chleba na stole,
Żółty piasek na niwie,
Trawa rośnie w stodole [35].

Niewiele przecież poza tę zbieżność „chwytów” wykracza dialog Jasieńskiego z romantykami krajowymi. Sprawca nędzy chłopskiej pozostaje u tych ostatnich — podobnie zresztą jak u autorki *Piosenek i pieśni* — społecznie nie zidentyfikowany. Zawinił tę nędzę najczęściej przypadek losowy (np. pomór bydła, pożar i śmierć najbliższych w *Maćku*; jest to typowa w romantycznej i poromantycznej poezji społecznej motywacja tragedii chłopskiej). Wyłamują się z tego motywacyjnego stereotypu rewolucyjne dumki np. Julii Woykowskiej, Lucjana Siemieńskiego. Siła oskarżycielska romantyczno-pozytywistycznego nurtu poezji społecznej jest często melodramatycznie rozcieńczona w niekończących się opisach „tej doli i niedoli, tego ubóstwa, tego sieroctwa, tych komorniczych głodów, tych łez rzęsistych” [36] *etc., etc.* Z presji tych opisów nie wyzwoli się już poezja Polski rozbiorowej.

Widziane w zasygnalizowanej tu perspektywie historycznoliterackiej „krakowiaki” Jasieńskiego funkcjonują przede wszystkim — choć nie

---

[34] G l o g e r, *Pieśni ludu*, s. 301.

[35] *Antologia romantycznej poezji krajowej*, s. 152.

[36] H. S i e n k i e w i c z, *Maria Konopnicka*. „Biblioteka Warszawska” 1902, t. 4, s. 423.

wyłącznie — na zasadzie polemicznego przeciwstawienia. Na nijakość ideową tamtej poezji replikują wyraźnie zaznaczonym antagonizmem klasowym: chłop pańszczyźniany — dziedzic; przeciw trącącej melodramatyzmem łzawości uzbraja je natomiast schemat żartobliwych wyrwasów ludowych, spożytkowany przewrotnie z tak niezwykłym efektem artystycznym.

Jedna jeszcze z gatunkowych odmian pieśni ludowej współkonstytuuje w istotny sposób „warsztatowe" przesłanki poematu o Szeli: k o l ę d a. Posłuchajmy rozmowy, którą prowadzą na weselisku Szeli instrumenty muzyczne:

Padał deszcz. Płakał deszcz.
Umorusał szybki.
Zawodziły, labidziły
w ciasnej izbie skrzypki: [22]
(tiri, tiri, tili, tili,
zagrajmy se w tej to chwili,
wili li wili
od o-zorzy do wiliji)

Padał deszcz. Płakał deszcz.
Szumiał wiatr pod lasem.
Dziwował się krępy bas,
pomrukiwał basem: [22]
(hudu — hudu — hu
maju graju — u)

Padał deszcz. Płakał deszcz.
Kroplą kroplę starł wnet.
Podrygiwał, podmigiwał
usmarkany klarnet: [24]
(mula-ula u la la
matulina matula
kolebina, koleba
telebina, teleba
u — la — la)

Wyjątkowe tylko osłuchanie z poematem Jasieńskiego pozwoli czytelnikowi odkryć w cytowanym fragmencie mistyfikację: właściwe partie instrumentów (strofy wzięte w nawias) są autorstwa Tytusa Czyżewskiego i pochodzą z jego *Pastorałek* [37]. W istocie nie nad Dzieciątkiem w stajni położonym — jak to mylnie sugerują iście pastorałkowe *deminutiva* i melodia wiersza — zawodzą, „labidzą" i „dziwują się" instrumenty, lecz nad wyborem na męża przez 15-letnią Marysię 35-letniego wdowca-mruka, Szeli.

---

[37] T. C z y ż e w s k i, *Pastorałki*. Paryż 1925, s. 31.

Motywy kolędowo-pastorałkowe, tym razem wyraźniej zaznaczone, odnajdziemy w scenie lwowskiej, tj. w tym fragmencie poematu — godnym z uwagi na wybitny kunszt poetycki stanąć obok sceny „pojedynku" Szeli z Panem Jezusem — w którym „wielkie miasto" Lwów prezentuje się w całej swej wielobarwnej, strojnej krasie oczom nienawykłego do widoku takich bogactw i doświadczonego nędzą chłopa, Szeli:

W mieście Lwowie szumnie, tłumnie,
więcej lamp jak ziaren w gumnie.
Z boków domy jak te cacka,
środkiem droga jak posadzka.

W mieście Lwowie, w białym mieście,
w każdym domu okien dwieście,
w każdym oknie jasna pani,
szyta złotem suknia na niej.

W którą stronę okiem strzeli,
każdy dom jak plaster pszczeli:
z góry płaski, z wierzchu gładki,
w środku izby jak szufladki. [48]

Ta filigranowa, błyszcząca i pełna złoceń, bajkowa uroda Lwowa mieści się doskonale w typie naiwnej ludowej wyobraźni. Szczególnie bliski jest powyższy opis owym skonwencjonalizowanym w pieśni ludowej zachwytom chłopskim nad pańskim dworem i jego domownikami: „złoty dwór", „biała kamienica", „wrota z brylantów", „kluczyki złote", „podłoga woskowa", pani „w złocie", „w złotogłowiu", „w jaksamitach", „panienka kieby haniołecek". Odnaleźć je można zwłaszcza w pieśniach dożynkowych, śpiewanych zwyczajowo przez gromadę chłopską przed dworem [38].

Druga z cytowanych strof zdradza jednak inne, bezpośrednie źródło inspiracji poety: Zoriana Chodakowskiego zapis jednej z najstarszych zachowanych do dziś kolęd, związanych z prastarym, pogańskim jeszcze obyczajem składania życzeń noworocznych.

Porównajmy wzmiankowaną strofę Jasieńskiego z pierwszą strofą zapisu Chodakowskiego kolędy śpiewanej w Nowym Mieście Korczynie:

A czyje, czyje to nowe siedle?
W tym nowym siedlu komnateczka,
W tej komnateczce jest dwie okieneczce,
W jednym okieneczku krasna pani
I z pannami [39].

---

[38] Zob. O. K o l b e r g, *Dzieła wszystkie*. T. 18. Kraków 1963, s. 59; t. 28 (1964), s. 101. — J. S. B y s t r o ń, *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce*. Kraków 1916, s. 145, 189, 206. — Z. G l o g e r, *Obrzędy rolnicze*. „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 1.

[39] Z. D o ł ę g a C h o d a k o w s k i, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*. Warszawa 1967, s. 193.

To poetyckie wprowadzenie do kolędowej pieśni-narracji o polowaniu na „zwierza tura, co złote różki ma", zostanie z czasem skonwencjonalizowane i, w konsekwencji, zbanalizowane przez kolędę szlachecką. Oto strofa z połowy w. XIX, utrzymana już — podobnie jak cały omawiany tu fragment poematu Jasieńskiego — w rygorach sylabotonizmu:

Z cicha, panny, przystępujcie
Do tego dworu po kolędzie,
B o w t y m d w o r z e g r z e c z n a p a n i,
P o s t o z ł o t y c h s u k n i a n a n i e j[40].

Identyczność wzorca rytmicznego i zbieżność frazeologiczna tej strofy z cytowanym fragmentem *Słowa* nie powinny przesłaniać faktu, iż w typie obrazowania bliższy jest Jasieński zapisowi Chodakowskiego. Rojne i gwarne ulice, mieniące się barwną pstrokacizną ubiorów, pojazdów, wspaniałe wystawy, bogate kościoły, w których „aż się pstrzy od złotych odzień", elegancja i szyk spacerowiczów, bogacze jadący w karetach, niczym „królowie do Nazareth" — słowem, cała błyszcząca fasada „miasta Lwowa" widziana jest okiem wiejskich kolędników przybyłych z noworocznymi życzeniami do Nowego Miasta Korczyna. Ale nie tylko tych kolędników.

Nie Jasieński pierwszy zrealizował omawianym fragmentem poematu pomysł nadania naiwnemu zachwytowi wieśniaka nad urodą wielkiego miasta wyrafinowanej literacko, wysokoartystycznej szaty poetyckiej. Uczynił to przed nim Tytus Czyżewski, autor wspomnianych tu już *Pastorałek*.

Pojawienie się *Pastorałek* było w polonijnym środowisku twórczym Paryża zbyt wielkim wydarzeniem kulturalnym, by Jasieński, utrzymujący zresztą z Czyżewskim przyjazne stosunki towarzyskie, mógł się nimi nie interesować. Więcej: scena lwowska świadczy, iż odczytał je nie bez pożytku dla swego poematu. To właśnie pastuszkowie z *Kolendy w olbrzymim mieście* — naturalnie, obok kolędników z zapisu Chodakowskiego — byli dla Szeli przewodnikami w jego wędrówce po Lwowie. Zestawione niżej strofy przekonują o tym w sposób aż nadto dostateczny:

w olbrzymim mieście szczuta psami	w olbrzymim mieście
sunie nędza zaułkami	stoją drzeweczka z zabawkami
w olbrzymim mieście	w olbrzymim mieście
w olbrzymim mieście	w olbrzymim mieście za oknami
hej kolenda kolenda	stoją łóżeczka z laleczkami
w olbrzymim mieście za szybami	hej kolenda kolenda

[40] K. K o z ł o w s k i, *Lud. Pieśni, podania, baśnie, zwyczaje i przesądy ludu z Mazowsza Czerskiego wraz z tańcami i melodiami.* Warszawa 1869, s. 187. Cyt. za: C z e r n i k, *Stare złoto*, s. 90.

w olbrzymim mieście alejami
w olbrzymim mieście
jadą saneczki z dzwoneczkami
hej kolenda kolenda
w olbrzymim mieście po kościołach
w olbrzymim mieście
śpiewają pieśni o aniołach

w olbrzymim mieście
hej kolenda kolenda
w olbrzymim mieście dla uciechy
w olbrzymim mieście
hej kolenda kolenda
dmą organiści w dudomiechy [41]

W mieście Lwowie księży wiele,
stoi kościół przy kościele.
Po kościołach suma co dzień,
aż się pstrzy od złotych odzień.

Do kościoła, skwar czy zima,
człek biedniejszy wstępu nima.
Jedzie państwo sznurem karet,
jak królowie do Nazareth.

[. . . . .]

W mieście Lwowie domy różne,
z wierzchu szklane, w środku próżne,
spod nich wędlin całe mendle,
jak spod kloszów patrzą zwiędle. [50—51]

Pouczające jest zestawienie obu tych chłopskich śpiewów o „wielkim mieście". Pouczające z uwagi na podobieństwa, jak i na różnice. Te pierwsze, jakkolwiek łatwo uchwytne, nie idą zbyt daleko: dotyczą elementów świata przedstawionego (wystawy sklepowe, kościoły, przemykająca ulicami i zaułkami nędza) i na nich się wyczerpują. Różnice za to prowadzą w głąb materii poetyckiej obu tekstów i są w istocie różnicami metod poetyckich. U Czyżewskiego stylizacja na starodawną kolędę jest bliska ideału. Z magiczną wręcz zręcznością imitatora zataja autor pastorałki margines indywidualnej, poetyckiej inwencji eks-futurysty.

Rozpoznajemy go z trudem w pomysłowym komplikowaniu narracji (cytowane strofy są zaledwie fragmentem *Kolendy w olbrzymim mieście*) i w metodycznym porządkowaniu natłoku wrażeń. Poza tym każda strofa — ze swą naiwnie nieporadną świeżością języka, z bogobojną prostotą słowa, z ustawicznymi powtórzeniami i wytrwale powracającym refrenem kolędowym — mogłaby z powodzeniem funkcjonować w obiegu anonimowej pieśni ludowej.

Inaczej u Jasieńskiego. Kołodziej ze Smarzowy, Jakub Szela, oczarowany urodą Lwowa i oszołomiony tętniącym w mieście życiem i rozgwarem, zyskuje z wolna świadomość własnej sytuacji. Bystre oko deputowanego chłopskiego w sporze gromady z dziedzicem dostrzeże wnet na lśniącej fasadzie wielkomiejskiego blichtru rysy i pęknięcia ustroju

[41] C z y ż e w s k i, *op. cit.*, s. 21.

pańszczyźnianego. Zachwyt ukazuje rychło swoją twarz Janusa w pomieszaniu z wyborną, społecznym krytycyzmem zabarwioną kpiną:

W mieście Lwowie, ścieżką z mory,
chodzą pany jak indory,
a dziedziczki jak te pawie
nie podnoszą nóżek prawie.

Z ulic naród płynie ciurkiem,
stoi żandarm z kurzym piórkiem —
którzy w takt nie chodzą też tu,
takich bierze do aresztu.

W mieście Lwowie, z ziemi w górę,
rosną drzewa gniadobure,
jak bocianów rząd przy drodze
stoją śpiąc na jednej nodze.

Na nich liście jak ornament,
rośnie na nich kamień-diament,
popod każdym stoi strażnik —
urwać z nich — ani się waż nikt. [48, 50]

Drzewa z „liśćmi jak ornament” i płodzące diamenty?... Ależ to fikcyjna Stygija z komedii sowizrzalskiej, kraina, w której:

na sośniach wszytkich listki złote,
Szyszki z kamieni drogich, trudno u nas o te [42].

Obraz miasta został groteskowo zdeformowany: strojny „biały Lwów” okazuje się nieoczekiwanie miastem znanych nam skądinąd „jęcmiennych obycajów”. Kolędowy stereotyp narracyjny wzbogacony zostaje humorem sowizrzalsko-rybałtowskim. Ale nie tylko. Także tymi doświadczeniami artystycznymi, które do poezji XX w. wniósł autor poematu *150 000 000*: ironia tym jadowitsza i bardziej demaskatorska, iż stonowana pozorem naiwnego podziwu, stamtąd właśnie wiedzie swój rodowód, z opisu miasta Chicago, „całego elektro-dynamo-mechanicznego”, miasta, w którym każdy mieszkaniec

Szarżą nie niższy od generała

i gdzie:

człowiek,
żeby podnieść brwi,
i w tym sobie elektryczną dźwignią pomaga [43].

---

[42] *Mięsopust abo tragikomedia na dni mięsopustne. (1622)*. W: *Dramaty staropolskie. Antologia*. Opracował J. Lewański. T. 4: *Dworska komedia sowizrzalska*. Warszawa 1961, s. 74.

[43] Przekład B. Jasieńskiego (*Utwory poetyckie*. Warszawa 1960, s. 213, 214).

Liryczna fikcja naiwnego olśnienia wieśniaka „olbrzymim miastem" zniesiona zostaje nieoczekiwanie w ostatnich dwóch strofach fragmentu:

Tam, gdzie jadeł całe kopska,
chodzi nocą nędza chłopska,
puka w cegłę, jaki ton da,
w pańskich szybach się przegląda.

Świtem-rankiem z wszystkich fabryk
buchnie zgiełk jak setek bab ryk,
aż przez domy przejdzie mrowie
w białym mieście, w mieście Lwowie. [51]

W każdej z tych strof dzieje się tak dla innych nieco przyczyn. W pierwszej interweniuje nazbyt jawnie — poprzez skontrastowanie p a ń s k i e g o p r z e p y c h u i c h ł o p s k i e j n ę d z y — czynnik społecznej wiedzy narratora. Widzenie „kolędnika" ginie bez śladu w wartościującym horyzoncie świadomego swej społecznej misji chłopa Szeli. Strofa druga grzeszy jawnym anachronizmem: lata trzydzieste XIX w. (wtedy właśnie Szela chodził ze skargą do Lwowa) są okresem pierwotnej akumulacji kapitału, a więc — urbanizacyjnie — okresem wyrastających kominów fabrycznych jedynie dla najbardziej zaawansowanych gospodarczo krajów Europy Zachodniej. O fabrykach we Lwowie głucho jeszcze będzie przez najbliższych kilka dziesięcioleci. Rzeczywistość historyczną podnosi autor do poziomu cywilizacyjnego swojej współczesności, przez co wystylizowany kolędowo i zdegradowany humorem „jęcmiennych obycajów" obraz Lwowa urasta z kolei do rozmiarów symbolu-karykatury kapitalistycznych stosunków społecznych. Oskarżycielska pasja Jasieńskiego, wymierzona w polityczną rzeczywistość II Rzeczypospolitej, zdominowała na moment i podporządkowała sobie liryczną fikcję narratora.

Wzbogacony artystycznie o wymiar groteski i ostro ideologicznie wyprofilowany kanon kolędowy sprawia, iż scena lwowska pełni w utworze niezwykle istotną funkcję e p i z a c j i bohatera, podnoszenia go — jak powiadał autor — na wyżyny heroizmu. W łańcuchu tuzinkowych, zdawałoby się, perypetii osobistych Szeli rozbudowany poetycko obraz Lwowa odczytujemy jako *sui generis* liryczną projekcję etosu bohatera.

Opis Lwowa nie jest jedynym fragmentem *Słowa o Jakubie Szeli*, w którym taką właśnie drogą lirycznej eksterioryzacji osobowości, rzutowania jej niejako w sferę relacjonowanej zewnętrzności, odnajdzie

---

Opis Chicago to właśnie ten fragment poematu M a j a k o w s k i e g o, którego przekład zamieścił Jasieński na łamach komunistycznej „Nowej Kultury" w 1924 roku.

Szela Jasieńskiego swe zaszczytne skądinąd, polemicznie funkcjonalne parantele z ludowymi pierwowzorami epickimi. Trzy zwłaszcza fragmenty poematu zasługują w tym względzie na szczególną uwagę: rozpoczynające część 2 wprowadzenie w mającą się niebawem rozpocząć właściwą epopeję Szeli oraz dwie „relacje" — poprzedzająca opis Lwowa i po nim następująca — z wędrówki Szeli. Te ostatnie utwierdza w ich funkcji epizacji bohatera samo zdarzenie fabularne.

Wyprawa Szeli do Lwowa aktualizuje wszak kapitalny motyw baśni i ludowej epiki poetyckiej (popularny w folklorach ruskich zwłaszcza [44]): motyw podróży bohatera. Podróż — obojętne, co jest jej celem: starcie orężne, poszukiwanie skarbów, żony dla panującego *etc.* — pozwala bohaterowi ziścić jego żądzę przygód; w jej toku spożytkowując swe fizyczne i duchowe aktywa herosa, realizuje on swoje epickie przeznaczenie.

Heroizm Szeli Jasieńskiego w tej właśnie od dawna dojrzewającej decyzji pójścia „w świat" („Jedna droga ze wsi w świat, / nogi drogą ćmią od lat"⟨44⟩) znajduje swój anegdotyczny punkt zaczepienia.

Ogniwem najistotniejszym w łańcuchu jej następstw staje się zakłócenie jednostajnego rytmu pańszczyźnianej egzystencji chłopskiej „wolnicą" — wylewem żywiołu klasowej nienawiści chłopa do dziedzica. Bohater poematu miał tę decyzję przypłacić własnym życiem. Dlatego też sam moment jej podjęcia w obecności zebranych w „karczmie kamienickiej" chłopów wyeksponowany zostaje efektowną, po epicku wygraną oprawą narracyjną:

> Była cisza. Nie wstał nikt.
>
> Jak się kubek ciszy przelał,
> wstał spod ściany Jakub Szela.
>
> Z w a l i ł z r a m i o n s ł o w o - s ą g.
> P o s z ł y p r ę g i w k r ę g i w k r ą g. [44]

W szeregu kolejnych dystychów argumentuje Szela swą decyzję:

> „Cóż się, chłopcy, garbić w czworo?
> Coś żadnemu w świat niesporo.
>
> „Lepiej łajno ssij i pość,
> Niż masz panu iść na złość.
>
> „Czas wziąć samym z obór klucze —
> pańskie oko konia tłucze!
>
> [. . . . .]
>
> „Z roku na rok zboże płodź:
> panu ziarno, chłopu — kłoć. [44]

---

[44] J. K r z y ż a n o w s k i, *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej.* Wilno 1934, rozdz. 2.

Narracyjny schemat ludowych porzekadeł, w których duchu stylizowana zostaje wypowiedź Szeli — owo znakomite: „pańskie oko konia tłucze!", nicujące dyskretnym retuszem fonicznym (tuczy — tłucze) treść znanej sentencji-przysłowia, jest tej stylizacji przypadkiem szczególnie wyrazistym — wydaje się tu nader celowy artystycznie, epicko nośny. Forma porzekadła zatrzymuje przywołane przez Szelę argumenty na poziomie uogólnienia niezbędnym dla zidentyfikowania jego osobistej krzywdy chłopa pańszczyźnianego jako krzywdy chłopskiej w ogóle, jako „rzeczy gromadzkiej".

Sens ideologiczny jego decyzji wędrówki do namiestnika zyskuje dzięki temu na ostrości. Nadto właśnie ów silnie zaznaczony cudzysłów wypowiedzi Szeli wzmaga niebywale jej temperaturę emocjonalną. Następujące po sobie, niby miarowe uderzenia „słowem-sągiem", eksklamacje-porzekadła zdają się sugerować niewyrażalność ogromu osobistej determinacji bohatera, której — mówi o tym tyleż ich cudzysłów, co intonacja — są zaledwie cząstkowym ekwiwalentem słownym. Dlatego też bezpośredni komentarz odnarratorski charakteryzujący, tuż po wystąpieniu Szeli, stan jego wzburzenia emocjonalnego („Wył w nim żal, że ręce gryzłby" ⟨45⟩) odbieramy jako wtręt retoryczny raczej aniżeli jako moment rzeczywistej rewelacji.

Wysoki diapazon uczuciowy wystąpienia Szeli stwarza w powiązaniu z wyraziście zarysowaną sytuacją fabularną (zebranie chłopów w karczmie; skwitowane ciszą przemówienie Kuby z Gorzejowy, mające zaagitować ochotnika do wędrówki z „pismem-skargą" na dziedzica; zgłoszenie przez Szelę swojej kandydatury) artystyczny efekt silnego napięcia epickiego, który w kolejnych fragmentach poematu — nazwijmy je umownie, dla podkreślenia, iż stanowią liryczny analogon motywu epickiego *tout court*, r e l a c j ą z p o d r ó ż y — nie znajdzie epickiej kontynuacji. Przygody, których świadkami spodziewamy się być, a do których okazję nastręczy bohaterowi podróż, realizują się w planie czysto lirycznym.

Wzburzone myśli i uczucia bohatera, cały jego niesłychanie napięty świat wewnętrzny, rzutowany zostaje w substytutywną wobec aktów i działań sferę opisu personifikowanych zjawisk przyrody. Tematyką tego opisu rządzi motyw b ó l u i s t n i e n i a — o jego modernistycznej prowenienci przyjdzie niżej dywagować — swoiście k o r e l a t y w n y w o b e c s t a n u u c z u ć b o h a t e r a. Przewija on się przez poemat na zasadzie lirycznego *leitmotiv*'u. Chronologicznie wcześniej aniżeli „relacja z podróży" rozwija go wspomniany wyżej fragment otwierający część 2 *Słowa*.

Względnie pełna rekonstrukcja jego semantyki możliwa jest więc jedynie przy wzajemnym do siebie odniesieniu wzmiankowanych frag-

mentów. Na rzecz takiego postępowania analitycznego przemawiałaby także jednorodność wikłanej przez ów motyw poetyki, inspirowanej doświadczeniami Jeseninowskiego imażynizmu.

Po raz pierwszy pojawia się ów motyw pełnej bolesnego napięcia egzystencji w części 1 utworu, w obszernym monologu miłosnym Szeli skierowanym do Marysi. Nie zorkiestrowany poetycko, dźwięczy tu jeszcze pojedynczym tonem intymnego wyznania:

Omotała mię całego
jakaś dziwna chorość,
że już czasem jak ta ziemia
chciałbym zbożem porość.

Że bym czasem w byle sadzie
chciał być ulem pszczelim,
żeby we mnie pszczoły grały,
nie ten ból mój, Szelin. [26]

W dalszych fragmentach pojawi się już artystycznie zinstrumentowany, rozpisany „na głosy" tropów i upośredniony sugestywnie zarysowaną sytuacją liryczną. Posiada ona kompozycję dwudzielną, swoiście realizującą uniwersalną w pieśni ludowej regułę paralelizmu. Protagonistą części 1 jest cierpiąca i personifikowana w swym cierpieniu przyroda. Będzie to raz rozparcelowana na działki pól ziemia orna; w poezji romantyków krajowych „macocha gminu" [45] i główny sprawca chłopskiej niedoli, staje się sama w poemacie o Szeli — zgodnie zresztą z folklorystyczną zasadą sympatycznej (magicznej) więzi człowiek—przyroda — podmiotem cierpień i współofiarą agresywności „dworu — szklanookiego pająka". Innym razem będzie to wytrasowana cherlawymi, z rzadka rozstawionymi drzewami polna droga. Będzie to wreszcie ponury krajobraz wietrznej i słotnej jesieni ujednolicającej w szarudze długich świtów i zmierzchów żywe barwy lata. Cierpienie przyrody nie jest jed-

---

[45] Zob. K. Ujejski, *Za służbą*. Cyt. za: *Antologia romantycznej poezji krajowej*, s. 171:

O ty ziemio polska! ty zawodna!
O ty ziemio polska! tak bogata,
Że wyżywić mogłabyś pół świata,
A dla własnych dzieci nie masz chleba!
Bujne twoje łąki, żyzne niwy,
Zawsze pełne rosy twoje nieba,
A podobnaś do popiołów urny
I twój naród chodzi smutny, chmurny,
Często grzeszny, ach! bo nieszczęśliwy.

[. . . . .]

O ty ziemio! ty macocho gminu!

nak jej naturalnym atrybutem istnienia. Przeciwnie: jest ono rezultatem zakłócenia odwiecznego porządku natury, pomieszania „wiecznych miar celu”, przy czym sprawca tego pomieszania i — w konsekwencji — cierpień przyrody, sprzęgniętej organiczną więzią z „chłopską dolą”, zostaje za każdym razem społecznie zidentyfikowany.

Jest nim „dwór — szklanooki pająk” we wprowadzeniu do części 2:

Wykarmiłabyś wszystkich ich, Ziemio,
swojej skiby razową pajdą.

Ale wagi bezsilnie drgają,
gdy pomiesza kto wiecznych miar cel.
Zawisł dwór — szklanooki pająk —
w pajęczynie twych pól i parcel.

Roni Ziemia łzy czarne ożyn,
płacze świerszczów lamentem zza grud —
Zamotały się w nitkach drożyn
wątłe muchy wieśniaczych zagród. [37]

Jest nim także ksiądz, celebrujący swój jałowy, bezskuteczny rytuał modlitewny:

Zmokłym kropidłem pociechy księżej
zboża nam w polach pognoił deszcz. [55]

Jest nim dziedzic i Kościół w rozwiniętej metaforze-apostrofie do drogi:

A przez czyjeż gnasz ty pola, przez czyjeż,
że cię dziedzic ich rózgami nie zasiekł?
A i wijesz ty się, drogo, i wijesz
jak litania robaczywych zdrowasiek.

Nad rzeczułką, cały w brzozach prócz wieży,
póki chłody brzozom liści nie potną,
klepie kościół kijankami pacierzy
chłopską dolę jak ta szmata wilgotną. [46]

Społeczna identyfikacja sprawcy owych cierpień przyrody i chłopskiej niedoli zarazem jest faktem o nader doniosłych, wielostronnych konsekwencjach artystycznych. Przede wszystkim spaja ona kompozycyjnie fragmenty analizowane z całością utworu. Funkcjonalizuje je, by tak rzec, wobec poematu w jego warstwie anegdotycznej. Typ obrazów, przenośni i porównań oraz też same realia personifikowanego krajobrazu są tu nacechowane społecznie w sposób dostatecznie wyrazisty, by można było poza widzeniem narratora lirycznego odnaleźć w nich ową rozpaczliwą determinację Szeli, która pchnęła go do wędrówki „ze wsi w świat”.

Nadto, co nie mniej ważne, neutralizuje ona w pewnym stopniu manieryczny pokost, jakim poeci młodopolscy pokryli wsparte na symbolice przyrody rekwizyty poetyckie. Smutek przyrody w stadium jej zamierania był dla poetów „bez dogmatu", pragnących dokumentować swą twórczością głębokie i wszechstronne nieukontentowanie własną epoką, poetyckim znakiem wewnętrznego opustoszenia, poczucia metafizycznej bezdomności.

Poetyckie rekwizyty, jakie motyw ów implikował („zimny deszcz", „srogi wicher", „chmury szare mętne", „senna nuda spowita w mgłach", „uwiędły liść" itp.) — oczyszczone z jakichkolwiek znamion swego czasu historycznego — świadomość estetyczna dwudziestolecia odrzuci jako zwietrzałe artystycznie symptomy „młodopolszczyzny", jako świadectwo uwiądu poetyki, która z estetycznych odkryć symbolistów nie potrafiła wyciągnąć należytych konsekwencji.

W poemacie o Szeli autor dokonuje niejako artystycznej reanimacji owych rekwizytów: jesień, deszcz, bezlistne drzewa, nawisłe czarnymi chmurami niebo, opustoszała droga prowadząca w bezkres horyzontu („donikąd") — z takich popularnych w modernizmie europejskim „cegiełek" poetyckich skonstruowany zostaje obrazowy równoważnik „stanu duszy" bohatera.

Nadużytym ongiś, przywraca im Jasieński świeżość i siłę efektywnego „obiektywizowania subiektywizmu", zastępowania otwartej i nie upośrednionej deklaratywności „ja" lirycznego. Czyni tak przede wszystkim intensyfikując tropy, wzbogacając „warsztat" doświadczeniami imażynizmu Jesieninowskiego, np.: „zimny deszcz" staje się „deszczem spoconym", który „miesi ciasto dróg", „chmury szare mętne" — „mydlinami nieba". Czyni tak również drogą zanurzenia modernistycznych rekwizytów w historii, ich ideologicznego uwartościowania.

Modyfikacji i zwiększeniu ulegnie dzięki takiemu uwartościowaniu pojemność semantyczna tych strof, w których motyw bólu istnienia zyskuje wymiar metafizyczny. Strofy te stanowią właśnie drugi człon sytuacji lirycznej, której dwudzielność akcentowaliśmy wyżej. Owa dwudzielność nie jest zresztą oryginalnym pomysłem autora *Słowa*. Zatrzymuje nas ona w kręgu skonwencjonalizowanych w poezji modernistycznej chwytów: nastrojowy opis przyrody często poprzedzał deklarowane wprost doznania emocjonalne, wielokrotnie kulminujące (jak w poniższej egzemplifikacji) w przeżyciu trwogi eschatologicznej.

Uwiędły liść,
Odlotny ptak,
Błękitny szron.
Gdzie spojrzeć, iść:

Zagłady znak,
Sen, głusza, zgon [46].

W analizowanych fragmentach poematu odnajdziemy bez trudu repliki tego przejścia od opisu stanu przyrody do konfesji:

Przyjdzie sierp i po słomie zgrzytnie,
trysłe soki się w ściernie zsoplą.
Zachłysnęły się kłosy żytnie
swego ziarna złocistą kroplą.

[. . . . .]

Cisza łubin otrząsa z łupin
i w jelitach cię, Ziemio, boli.
Nadwarzyło się w faskach chałupin
kwaśne mleko twej melancholii.

Nocą w ludziach się wieczność spala,
Coś ich ciągnie w dalekość mglistą. [38]

Dystych ostatni jest liczmanem modernistycznym w wersji krystalicznej; swój ładunek myślowy zdaje się wspierać na fundamentach młodopolskiej kosmogonii:

W ogromnej, w nieskończonej, w bezkresnej Przestrzeni, w wieczystej Ciszy, w wiekuistym świetle: tam krąży to, co jest boskie w duszy ludzkiej [47].

Jednakże kolejne wersy zawodzą gruntownie nasze oczekiwania:

Na księżycu siadł diabeł Srala,
spuszcza haczyk na nitce z glistą.

Cienka nić gdzieś głęboko wadzi,
choć zębami ją chwyć i wypruj —
Każdy z nas w swego wnętrza kadzi
nosi śliskich, błyszczących ryb rój. [38]

Transcendencja — owo „coś" ciągnące ludzi „w dalekość mglistą" — nie jest już tym, „co jest boskie w duszy ludzkiej", ulega desakralizacji i deprecjacji. Osłonięta dla modernistów woalem tajemnicy i nie identyfikowana w swej osobowej tożsamości, zostaje nieoczekiwanie upostaciowana w znanego ludowej demonologii diabła Sralę [48], siedzącego na księżycu i łowiącego ryby z „kadzi" ludzkiego wnętrza.

W takim to, g r o t e s k o w y m obrazie odsłonięta zostaje bezpo-

---

[46] L. S t a f f, *Jesień.* Cyt. za: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej.* Ułożył W. B o r o w y. Wyd. 3. Warszawa 1958, s. 329.

[47] K. P r z e r w a-T e t m a j e r, *Szkice.* Warszawa 1910, s. 140.

[48] Oto jedna z wersji ludowego wierzenia (J. K a r ł o w i c z, *Słownik gwar polskich.* T. 5. Kraków 1907, s. 213): „Strala albo Srala jest złym duchem wietrznikiem, który dokucza ludziom i różne im wyprawia psoty".

średnia przyczyna cierpień chłopskich. Jest to, rzecz oczywista, wyjaśnienie na użytek wewnętrzny poematu: idzie bowiem w istocie o sugestywne ewokowanie, oparte na funkcjonujących w folklorze wyobrażeniach, klimatu psychicznej duszności, skrajnej desperacji, beznadziejności, poczucia osaczenia i zagrożenia, wreszcie potrzeby odmiany za wszelką cenę. Niebawem wszak poweźmie Szela decyzję przerwania tego zaklętego kręgu pańszczyźnianej egzystencji. Diabelski posiew Srali obrazują dwie ostatnie strofy fragmentu:

Księżyc gnojem od obór śmierdzi.
Drzemią konie, swój trakt zmierzywszy.
Siwym lasem, zza krat haberdzi,
wstaje świt, z każdym dniem nieżywszy.

Pełznie dzień z każdym dniem osłablej.
Prędkoż mrok znów i kres nasz bliskoż?
Na mieniącej się wędce diablej
w męce skręca się serca piskorz. [39]

Z punktu widzenia potrzeb etycznego wartościowania obiektywnego porządku świata („celu wiecznych miar") jest ta groteskowo przeformułowana metafizyka metafizyką pozorowaną, i to pozorowaną podwójnie. Pod względem formalnym: groteskowa motywacja cierpień człowieka zbywa się automatycznie, właśnie z racji swej groteskowości, ciężaru i powagi problematyzowania „spraw ostatecznych". Odpowiedzialność transcendencji za porządek ziemski zostaje zawieszona na mocy samej już niepowagi poetyckiego upostaciowania tejże transcendencji. Pod względem kontrastu treściowego: nie może być w istocie mowy o odpowiedzialności transcendencji w warunkach uprzedniej, społecznej identyfikacji sprawcy zła i ludzkich (chłopskich) cierpień. W rezultacie dokonuje się przemieszczenie tej odpowiedzialności z płaszczyzny wyrokowania o losie człowieka w sferę egzekwowania wyroków przez ziemskie instancje ferowanych. Diabeł Srala „siadł" na księżycu w rezultacie pomieszania „wiecznych miar celu" przez „dwór — szklanookiego pająka".

Pozaliterackie przewartościowania, jakich dokonuje autor *Słowa*, znajdują w analizowanych tu strofach swoje przedłużenie w głąb poetyckiej tradycji. Skuteczność artystyczna tych przewartościowań zostaje wielokrotnie pomnożona przez polemiczne uwikłanie liczmanów i konwencji tej tradycji.

Chwyt groteskowej degradacji transcendencji odnajdujemy także w „relacji z podróży", powielającej modernistyczny schemat przejścia od opisu do konfesji:

Jesień już idzie z chmurą niepogód,
wszystkich nas zmiecie smugami strzał.

Na szczycie wieży blaszany kogut
trzy razy skrzydłem trzepocąc piał.

Pogniły zboża, zanim je skwar ściął,
i nocą wilki owyły stóg,
a deszcz spocony wilgotną garścią
miesił i miesił ciasto dróg.

Otrute słońce bułką z zakalcem,
zdychają zmierzchy pod lament wierzb.
Wychudłym drzewom kościste palce
osypał nocą wróbli świerzb.

Prędko się, serce, z śmiercią pojednasz,
na grzędach duszy wypielesz chwast — —
Do beczki nieba Niebieski Bednarz
nabija nocą gwoździe gwiazd.

Wiecznież się będziem tulać w tej pace
kłębkiem skrwawionych ramion i nóg?
Z krwi naszej ciepłej okrągłe mace
wypieka w niebie cadyk-bóg. [54—55]

I tu, podobnie jak we wprowadzeniu do części 2, o buncie przeciw Bogu można mówić — z okazji dwu ostatnich strof — w trybie nader umownym. Funkcjonuje on jako kategoria estetyczna raczej aniżeli moralna: niekwestionowana efektowność metafory, jej agresywna wręcz plastyczność nie pozostają w żadnym związku z nikłym bagażem emocji, jaki niesie. I zawiera się w tym „niestosunku" tropu i emocji jakiś moment prowokacji — niekoniecznie przez autora zamierzonej — względem romantyczno-modernistycznej tradycji, zdecydowanie preferującej w swych zwadach z Bogiem emocjonalny walor słowa. Jakaż bo przepaść dzieli w tym względzie strofy powyższe od takich np. strof Kasprowiczowskiego *Dies irae*:

A kto mnie stworzył na to, ażebym w tej chwili,
odziany potępienia podartą żałobą,
kawałem kiru zdjętym z mar Twojego Świata,
wił się i czołgał przed Tobą?

Sądź, Sprawiedliwy!
Krusz światów posady,
rozżegnij wielki pożar w tlejącej iskierce,
na popiół spal Adama oszukane serce
i płacz!
Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże! [49]

Bóg Kasprowicza jest Bogiem Konrada z *Improwizacji*, Bogiem romantyków. „Kamienny, lodowaty" car wynosi tu bez szwanku swój

[49] J. Kasprowicz, *Hymny. Księga ubogich. Mój świat.* Warszawa 1967, s. 27, 29.

majestat władcy świata. „Cadyk-bóg” Jasieńskiego, zasklepiony w rytuale talmudysta, jest parodystyczną repliką tamtego, kreaturą groteskową, zrodzoną z wrosłych w folklor gadek.

Nie ciąży na nim żadna odpowiedzialność za los świata i człowieka, jest bowiem rekwizytem ideologicznym wymyślonym ku pognębieniu chłopów, na użytek panów i księży:

Krzywym pacierzom w niebo nie doleźć!
Inne, uczeńsze, przyjmij i ziść!
Tylko ta chłopska zawszona boleść
z torbą po prośbie w świat musi iść.

Zamiast po kruchtach skomleć i wołać,
łbem tłuc o ziemię w pokorze psiej,
głębiej tę gruntu nie swoją połać
zęby ścisnąwszy oraj i siej.

Choć się od znoju tysiącem tęcz mień,
potem zapładniaj każdy jej kąt —
cudzy ci na niej wyrośnie jęczmień,
obcy jak bękart nie wiedzieć skąd. [55]

Prezentowane tu analizy nie wyczerpują zagadnienia dialogu poematu Jasieńskiego z tradycją folkloru. Ludowość *Słowa* to także sfera stylistyczno-wersyfikacyjnych zabiegów formotwórczych, którą pomijamy tu z konieczności. Zasygnalizujmy tylko wiodącą w niej rolę dwóch środków ekspresji poetyckiej: animizacji i powtórzenia.

Pierwszy z wymienionych jest w eposie o Szeli tropem wybitnie uprzywilejowanym. W tańcu i „rewii” bądź w bólu i cierpieniu ożywa tu dosłownie wszystko: pojęcia abstrakcyjne, żywioły, gospodarski inwentarz, pory dnia i roku, świat roślinny, ciała niebieskie. Ożywa nawet, na wzór demonicznego straszydła z ludowych wierzeń i ballad, sama pieśń o Szeli, by gwałtem wymóc na narratorze swoje poetyckie urzeczywistnienie. Ta rewindykacja „życia-bycia” wszelkich zjawisk do animalno-osobniczego poziomu spokrewnia zapewne poemat Jasieńskiego z twórczymi doświadczeniami imażynizmu w jego wersji Jesieninowskiej. Jest ona jednak nie tyle przejawem ciążenia utworu ku stylistyce autora *Pugaczowa*, ile znakiem orientującym w kierunku artystycznej penetracji rodzimych złóż folkloru: poetyką świata *out of joint* — wytrąconego z formy ludowego świata na opak, świata „dziwów abo absurdów”. Imażynistyczna „żywotność” eposu o Szeli jest więc wyrazem presji tradycji plebejskiej i, pośrednio, polemicznego żywiołu utworu.

Powtórzenie, drugi z wymienionych środków formotwórczych *Słowa*, to wszechobecny w pieśni ludowej chwyt syntaktyczny [50]. Jego

[50] K. Moszyński w swej pomnikowej *Kulturze ludowej Słowian* (cz. 2, z. 2.

ważna w utworze Jasieńskiego funkcja wiąże się z panującymi tu pieśniowymi rygorami stylizacyjnymi.

Odnajdziemy w poemacie o Szeli wszystkie znamienne dla folkloru postacie powtórzeń: anaforę, porównanie przeczące, paralelizm, powtórzenia śródwersowe. One to właśnie, wspomagane odpowiednim doborem leksykalnym i wzorowanymi na poezji ludowej zabiegami wersyfikacyjnymi, podnoszą poemat o Szeli — rzecz jasna, w ramach konstrukcji językowej — do poziomu założonej w prologu artystycznej fikcji pieśni zebranej „od rżysk i gumien", pozwalają, mówiąc innymi słowy, osiągnąć zamierzony efekt stylizacyjny.

Kraków 1939, s. 1374 n.) utożsamia wręcz z tym chwytem językowe zabiegi formotwórcze poezji ludowej.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

MARIA KARPLUKÓWNA

„LINGUA" ERAZMA Z ROTTERDAMU W POLSKIM PRZEKŁADZIE Z ROKU 1542

CZĘŚĆ I *

Henryk Barycz wymieniwszy polskie przekłady dzieł Erazma — *Księgi* (1542), *Rycerstwo* (1558) i *Dworstwo obyczajów* (1674) — stwierdził:

> Zjawiają się one dość późno i w znikomej ilości. [...] W sumie na tym odcinku wykazaliśmy zawstydzające ubóstwo, które w dużej mierze tłumaczyć należy ciążeniem kontrreformacji katolickiej i jej nieprzyjaznym stanowiskiem do znanego pisarza-reformatora [1].

Nim zaciążyła kontrreformacja, święcił Erazm i w Polsce triumf, dzieła jego drukowano w oryginale, po łacinie, czczony był i poważany przez najświatlejsze umysły pierwszej połowy XVI wieku [2]. Dzieje jego książek w Polsce ujmują referaty Sesji ku czci Erazma, zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński w dniach 28—29 października 1969 (w druku). Natomiast przekłady i przeróbki dzieł Erazma na polskim gruncie w epoce humanizmu i reformacji — nadal czekają na opracowanie. W zamierzonych artykułach chcę się zająć przekładami XVI-wiecznymi, podać obserwacje dotyczące sposobu tłumaczenia, uzupełnione historyczno-dialektologiczną analizą polszczyzny przekładu.

Lingua dedykowana przez Erazma kanclerzowi Krzysztofowi Szydłowieckiemu, wydana w r. 1525, w polskim przekładzie ukazała się w 1542

* Dalszy ciąg tego artykułu, traktujący o dialektycznych cechach języka przekładu, zamieszczony będzie w następnym zeszycie PL.

[1] H. Barycz, wstęp do: Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*. Przełożył i objaśnił E. Jędrkiewicz. Wrocław 1953, s. CV—CVI. BN II, 81.

[2] Zob. *ibidem*, s. CXV—CXVIII. — S. Łempicki, *Erazm z Rotterdamu i jego stosunki z Polską*. W: *Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*. Warszawa 1952. — Z. Szmydtowa: *Erazm z Rotterdamu a Kochanowski*. W: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964; *Erazma z Rotterdamu „Język" i jego polskie powiązania*. „Miesięcznik Literacki" 1969, nr 12.

pt. *Księgi, które zową „Język", z łacińskiego na polski wyłożony,* w Krakowie, u Hieronima Wietora [3]. Dedykował je Wietor Janowi Tarnowskiemu: „wiedząc, iż sie Wasza Miłość w nich, jako i w innych księgach tegoż-to pisarza sławnego barzo kochasz" (+3). Nazwiska tłumacza nie ujawniono; może rękopis przekładu był kiedyś dawniej sporządzony, a może tłumacz miał powody do zachowania anonimowości. Wietor pisze tylko: „Przeszłych dni napadłem na książki Erasma Roterodama, Miemca dolnego, sławnego i uczonego, przed kielkiem lat umarłego, o języku, z łacińskiego na polskie dosyć dwornie a foremnie wyłożone" (+3).

Sprawdźmy, o ile wierna jest oryginałowi ta dworna i foremna polszczyzna, czy poradził sobie tłumacz z tekstem tak świetnego pióra, nie pouczające powiastki, nie żywot świątobliwego męża ani rozważanie „o składności członków człowieczych" biorąc na warsztat, ale, przy pochwale wstrzemięźliwości w mówieniu, tekst — jak byśmy dziś powiedzieli — kontestujący, pełen krytyki urządzeń kościelnych i postępowania duchowieństwa, skrzący się przysłowiami i przykładami starożytnymi. Lektura w r. 1542 po polsku nie spotykana. Z tym większą przeto ciekawością spróbujmy prześledzić na wybranych przykładach zgodności i różnice tłumaczenia z oryginałem i zastanowić się nad wnioskami stąd wypływającymi.

Zgodność przekładu z oryginałem

Trafnie uchwycone i dobrze oddane po polsku cechy oryginału należy odróżnić od zgodności naśladowniczych, kłócących się z językiem polskim, które bynajmniej nie przynoszą chluby tłumaczowi. W tym rozdziale zajmę się zgodnościami udanymi, zaletami tłumaczenia [4].

Zalety te są najbardziej widoczne w przekładzie zdań parataktycznych emocjonalnie nacechowanych: relacjach bezpośrednich wypowiedzi, pełnych oburzenia polemik, nieobojętnych uczuciowo opisach osób lub zdarzeń:

> [mówi płacząca żona:] Mi vir, innocens morieris? [x2v] — Niestotež, mój miły mężu, toć niewinnie umierasz? [Gg7v]; [w polemice autora z oszczercą:] Horum aliquis calumniabitur mihi non probari confessionem. Non damno confessionem,

---

[3] Korzystałam z egzemplarzy: *Lingua* per Desiderium Erasmum Roterodamum [...]. Basileae 1525. J. Frobenius. Bibl. Czartoryskich, sygn. 2169/I; *Księgi* [...]. Bibl. Czartoryskich, sygn. 987/I. — Do książki J. Łosia, *Początki piśmiennictwa polskiego* (Lwów 1922, s. 238), zakradła się pomyłka w dacie druku *Ksiąg*: 1543 zamiast 1542.

[4] Co do zadań stawianych przekładowi zob. instruktywny artykuł Z. Klemensiewicza *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa* (w zbiorze: *O sztuce tłumaczenia*. Pod redakcją M. Rusinka. Wrocław 1955).

sycophanta, sed haec admoneo [h5] — rzeką-ć niektórzy sykofantowie, że ja odradzam a ganię spowiedź. Nie ganię, sykofanto, ale upominam [M3];
[z oburzeniem o złych księżach:] Nunc plerosque videmus ebrios baptizare pueros, ebrios audire confessiones [h5v] — Teraz co ich widziemy pijanych, krcząc dzieci, spowiedzi słuchając [M4v];
[opis wszetecznego starca:] Manus alligavit paralysis, pedes occupavit podagra, trahuntur ilia, nutat tremulum caput, delirat animus, sola lingua lascivit obscoenis fabulis [u5v] — Choroby już ogarną niegdy: paraliż — ręce, nogi — podagra, głową drży, pamięć odchodzi, telko język jeszcze rozpustuje, a kocha sie w nieprzystojnych rozmowach [Ff7v].

Zgodnie z ówczesną polską składnią mowę niezależną oryginału wprowadzano nieraz spójnikiem upodrzędniającym [5]:

Non per Iovem, respondit, apud me quidem [d] — odpowiedział mu, żeś mi za prawdę w tym sie nic nie sprzykrzył [E2v].

Dobitną lakoniczność łaciny udało się tłumaczowi oddać np. w zdaniu:

Captus est, confessus est, et pependit [h7v] — Jęt, wyznał sie, obieszszon [M7].

W niemałym kłopocie był translator, kiedy spotykał Erazmowe bogactwo synonimów [6]:

Homerus [...] *pronunciarit* [...], Silenus *iudicarit* [...], Plinius *existimarit* [...], Pythagoras [...] *fatetur* [a2] — Homerus [...] *powiedział* [...], Syllenus [...] *dzierżał* [...], Plinijus [...] *mnimał* [...], Pitagoras [...] *powieda* [+4 — +4v].

Zrozumiałą trudność stanowiły też dla tłumacza figury stylistyczne oryginału. Niektóre z nich zupełnie dobrze wypadły w dosłownym przekładzie:

canis cantionem diabolo gratissimam, obtrectans proximo [p8] — *śpiewasz pieśni djabłu wzdzięczne*, gdy bliźniego swego obmawiasz a sromocisz [Z5].

Dosłowne tłumaczenie sprzyjało przenoszeniu na polski grunt utartych zwrotów łacińskich [7]:

qui iactant se mortuos mundo [o4v] — którzy mienią sie, że *świату umarli* [X4—X4v];
quod factum est *sub sole* [o7] — rzeczy, które są *pod słońcem* [X7v].

---

[5] Zob. Z. Klemensiewicz, T. Lehr-Spławiński, S. Urbańczyk, *Gramatyka historyczna języka polskiego*. Wyd. 2. Warszawa 1964, s. 508.

[6] Zwraca na to uwagę Szmydtowa (*Erazma z Rotterdamu „Język" i jego polskie powiązania*, s. 74), podając łaciński opis kłótliwości ujęty w 17 wyrazach, gdy tymczasem tłumacz poprzestał na 7.

[7] Zob. ciekawe spostrzeżenie S. Hrabca nad tłumaczeniem Modrzewskiego (*O języku Bazylikowego przekładu „De Republica emendanda" Andrzeja Frycza Modrzewskiego*. W zbiorze: *Odrodzenie w Polsce. Materiały Sesji Naukowej PAN, 25—30 października 1953 roku*. T. 3, cz. 1. Pod redakcją M. R. Mayenowej i Z. Klemensiewicza. Warszawa 1960, s. 401).

W ten też sposób szerzyły się w europejskiej kulturze średniowiecznej i renesansowej przysłowia starożytne [8]:

nullus instigator *oleum addat camino* [n7] [9] — Nie trzeba *na* ten *ogień przylewać oleju* [V2v];
iuxta proverbium: *Ubi dixeris quae velis, audire cogeris quae nolis* [u7—u7v] — wedle starego przysłowia: *Jesli rzeczesz, co chcesz, musisz usłyszeć, czego nie chcesz* [Gg2v] [10]; si proverbiis credimus, *mulieri ne mortuae quidem fidendum est* [g2v] — i jest też przysłowie „*i umarłej niewieście nie ma być wierzono*" [K] [11].

Bez specjalnych studiów paremiologicznych nie można wiedzieć, w jakim czasie poszczególne przysłowia i utarte zwroty frazeologiczne dostały się do polszczyzny i po raz pierwszy zostały w niej poza tłumaczeniem użyte [12]. Na zadomowienie niektórych wskazuje ich lakoniczna forma polska:

Proverbium habet: *Ubi quis dolet, ibi et manum habet* [s5v] — Jako przysłowie jest: *Gdzie boli, tam ręka* [Ddv] [13].

Inne, widocznie nie przyswojone w polszczyźnie, opatrywał tłumacz objaśnieniem [14], np.:

In itinere pedestri, facundus comes pro vehiculo est [d4v—d5] — Przysłowie jest: Krotochwilny w drodze towarzysz stoi sam za woźbę, jakoby cię niósł, albo wiózł, gdyż czas z takowym wdzięcznie zejdzie [Fv] [15];
addens [...] dictum illiberale, mortuos non mordere [n7v] — przyłożył to jeszcze [...], iż umarły nie kąsa, to jest: już nie może szkodzić [V4] [16];

---

[8] Na rolę *Adagiów* E r a z m a z R o t t e r d a m u wskazuje niejednokrotnie J. K r z y ż a n o w s k i (*Mądrej głowie dość dwie słowie.* T. 1—2. Warszawa 1958—1960).

[9] „*Oleum camino addere*" — przysłowie z Horacego (zob. F. B o b r o w s k i, *Lexicon Latino-Polonicum.* T. 1. Wilno 1841, *s. v.* „Caminus". „*Oleju do ognia nie przylewaj*" — z XIX wieku. (zob. S. A d a l b e r g, *Księga przysłów, przypowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich.* Warszawa 1889—1894, s. 359).

[10] A d a l b e r g (*op. cit., s. v.* „Chcieć") nie notuje.

[11] Przysłowie spotykane u nas w XVI w. u Mączyńskiego („Nie wierz niewieście, by też i martwa była") i Paprockiego (zob. A d a l b e r g, *op. cit.*, s. 338. — *Proza polska wczesnego Renesansu ⟨1510—1550⟩*. Opracował J. K r z y ż a n o w s k i. Warszawa 1954, s. 507).

[12] Tą ciekawą problematyką zajął się ostatnio J. D a m b o r s k ý (*Frazeologia czeska i polska w ujęciu porównawczym.* „Język Polski" 1969, z. 5).

[13] A d a l b e r g, *op. cit.*, s. 29. Od w. XVII w różnych wariantach.

[14] O wplataniu objaśnień tłumacza w tok tekstu — szerzej na s. 128—129, 137 tego artykułu.

[15] A d a l b e r g (*op. cit., s. v.* „Droga") nie notuje.

[16] *Ibidem*, s. 573: „*Umarły nie ukąsi*" — z końca XVI i XVII w.; „*Umarli zębów nie mają*" — XVII wiek.

homo homini, quod aiunt, deus est [n8] — I jest przysłowie, że człek człowieku, jako Bóg może być [17], a przydać sie ku dobremu [V4v].

Stosowaną przez Erazma dla wyrażenia ironii grę słów starał się tłumacz oddać po polsku:

Abstinent ab esu *carnium*, at interim non verentur arrodere *carnes* proximi sui [p7] — Nie *jedzą* mięsa, ale kąsają a *jedzą* bliżnego swego [Z4];
Qui dicuntur *observantes*, quur hic non *observant* linguam [p2] — Ci też, którzy sie zową zakon *chowający*, czemu też nie *chowają*, a nie wściągają języka [Y4v];
illaudatam laudem et *ingloriam gloriam* [a5] — chwałę acz *niechwalebną* i *nieuczciwą cześć* [A].

Czasem udała się tłumaczowi nie spotykana w oryginale ironia, poprzez grę słów wyrażona:

Mortem hoc moderatius ferimus [...], quod *necessitatis* non voluntatis [o7v] — Śmierć tym skromniej cierpiemy [...] i jest *potrzeb* jej, acz nie z naszej *potrzeby* [X8v].

Najbardziej udatne, dowodzące talentu literackiego [18], są świetnie uchwycone polskie odpowiedniki (często idiomy i metafory) łacińskich wyrazów oryginału, np.:

aboleri [a2] — z świata zyjć [+4];
alacritatem animi [a2v] — dobrą myśl [+4v];
obiicere [a3v] — na oczy wymietać [+7];
obiicit [cv] — wyrzucał na oczy [C7];
proh dolor [a3] — dałby to Pan Bóg [+5v];
videmus [a6] — na oko widzimy [A2];
[distinxit] loquentiam ab eloquentia [c4v] — mowę od wymowy [D4v];
ille somno delirus [h6] — on ze snu [M4v];
ut [...] vitam auferant [o6v] — aby [...] gardło mu wzięli [X7];
pro armamentario est [o6v] — stoi za zbroję [X7];
[anser] obstrepit [x4] — gęś kryra [Hhv];
coepit maritum precibus ac blanditiis sollicitare [f8v] — poczęła męża prosić i około niego sie łasić [J5v];
Monachorum hic fere ludus est [i7v] — czym mniszy poniekąd narabiają [O4].

Na pochwałę wreszcie zasługuje tłumacz, kiedy nie ulegając wpływowi składni łacińskiej, występującą w niej konstrukcję oddaje zgodnie z wymogami rodzimego języka [19], np.:

---

[17] W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* (s. v. „Człowiek" ⟨t. 4, s. 223⟩) po raz pierwszy z przekładu *Problemata Aristotelis* (1535): „u starych ludzi było to w pospolitej przypowieści: *Człowiek* — prawi — *człowieku albo Bóg, albo djabeł* GlabGad L8v—M".

[18] Jako świetnie władającego piórem określa anonimowego tłumacza *Ksiąg* Krzyżanowski (zob. *Proza polska wczesnego Renesansu*, s. 7).

[19] Zob. S. Hrabec: *op. cit.*, s. 405—406; *O języku Biernata z Lublina.* W: *Odrodzenie w Polsce*, t. 3, cz. 1, s. 51.

non est deo curae [k2v] — Nie ma Bóg pieczej o tym [Pv];
ne quis [...] legeret [p3] — aby żadny [...] nie śmiał czyść [Y6v];
Ferunt autem apud Graecos hunc esse morem [u6] — powiedają o Grekoch, iż u nich ten obyczaj jest [Ff8v];
dixeras te effregisse scrinium vicini tui [h6] — wszakeś mi powiedział, żeś wyłupał skrzynię sąsiadowi [M4v];
id quod nemo Romae nesciebiat esse verum [g8v] — bo to i wszytek Rzym wiedział [L4].

Czasem jest to właściwy szyk zdania podrzędnego:

Non deficiet eos liberalitas populi, *si bene vixerint* [p4] — *Gdzie będą dobrze żyć*, nie sejdzie im na świebodzie a na opatrzeniu od ludzi [Y8] [20].

Sumując, zgodne z duchem języka polskiego i zarazem adekwatne rysy tłumaczenia widoczne są w oddaniu emocjonalnie nacechowanych zdań parataktycznych, we wprowadzaniu polskich idiomów i przenośni w miejsce obojętnych uczuciowo wyrażeń łacińskich, w zastępowaniu składniowych konstrukcji łacińskich rodzimymi, wreszcie — od strony merytorycznej — w usiłowaniu przekazania autorskiej ironii, gry słów, ilustrowania wywodów starożytnymi przysłowiami.

Niestety nie zawsze zwycięsko wypadły zmagania tłumacza z przekładanym tekstem. Mimo widocznego starania o czystość składniową — tu i ówdzie przeniesiono nie przetworzoną składnię łacińską [21]:

caecus *cupiditate* [o2v] — ślep *łakomstwem* [V8v];
homini brevior est [lingua], sed latior [b7] — *człowieku*, choć język krótszy, ale szerszy [C3v];
Quoties [...] auditis homines [...] *Aristotele et Averroë turgidos*, Mosem *appellare* magum [...] agnoscite [m3] — ile razów słyszycie ludzi, którzy [...] *Arystotelesa, Averroem* [!] *zową być nadęte*, Moiżesza zową czarnodziejnikiem [...], to możecie poznać [S];
ad quem quum deferrentur, quae plurima vulgus in ipsum petulanter iaciebat, *noluit ulcisci* [x7] — *któremu gdy powiedziano*, iż ludzie o nim źle mówią, *nie chciał sie pomścić* [Hh6].

Szczególnie rażące są niewolniczo przeniesione konstrukcje z przeczeniem:

nullus est animi morbus, *qui non* secum trahat agmen vitiorum [a4] — duszny grzech [...] *żadny nie jest* takowy, *który* z sobą wiele [...] złości innych *nie* przywodzi [+7v];
non est, qui faciat bonum [o6] — *Nie jest*, kto by dobrze czynił [X6v].

---

[20] W tej chwili omawiam zdanie pod względem składni, a nie trafności przekładu łac. *liberalitas* jako *świeboda a opatrzenie od ludzi*. Będzie o tym typie mowa przy różnicach oryginału i tłumaczenia.

[21] Na składniową zależność od łaciny u C. Bazylika zwracał uwagę Hrabec (*O języku Bazylikowego przekładu „De Republica emendanda" Andrzeja Frycza Modrzewskiego*, s. 399—400).

Wpływ szkolnej łaciny był tak silny, że tłumacz *Ksiąg* posługiwał się łacińską składnią nawet wtedy, gdy nie było jej w oryginale, stosując np. *accusativus cum infinitivo*:

non vitium appellans sed morbum [cv] — zowąc nie tylko *to być wadę*, ale jako jednę chorobę albo wrzód [C7];
cum animadvertisset Nicanorem egestate pressum [x6v] — gdy ujrzał *być go* w ubóstwie [Hh5v].

Wspominałam poprzednio o dosłownym, ale w dobrej polszczyźnie wyrażonym tłumaczeniu przysłów i utartej frazeologii łacińskiej. Teraz chcę zwrócić uwagę na dosłowne przekłady terminów specjalnych [22], widocznie nie mających odpowiedników w języku ojczystym. Oprócz dosłownego przekładu posługiwał się tłumacz zapożyczeniami albo nawet przenosił obcy wyraz z końcówką w tekst polski; np. z terminów medycznych:

intestinum [...] *caecum* [...], intestinum [...] *rectum* [b5] — jelito poprzeczne, które *ślepym* zową [...], jelito, które *prostym* zową [C];
paralyses, apoplexias [h5v] — o chorobach *paraliżoch, apopleksyjach* [M4];
per venulas albas, quas *ureteras* dicunt [b5] — przez żyłki białłe, które zową *ureteras* [C].

Czasem zapożyczony wyraz lub jego dosłowne tłumaczenie opatrzone zostało polskim synonimem albo opisem:

rationem *anatomiae* [h5v] — o [...] *anatomijach, to jest o rozbieraniu człowieka* [M4];
veternus [cv] — *wrzód albo niemoc*, którą zową *veternus* [C7].

Podobnie w terminach prawnych: spotyka się dosłowne tłumaczenie i jego synonim polski:

quo *trahes* illum *in ius* [p6v] — takiego *pociągnąć do prawa* [Z3];
trahe hominem *in ius* [x3] — *pociągni go albo pozowi do prawa* [Gg8];
cum *priore* [p6v] — z *pryjorem, z przełożonym miesca onego* [Z3].

Oczywiście w odniesieniu do terminów specjalnych nie wiadomo, o ile anonimowy tłumacz *Ksiąg* skorzystał z własnej inwencji; bez zbadania staropolskiej terminologii poruszamy się po omacku w jej problematyce.

Spotyka się także dosłowny przekład łacińskiej frazeologii z dodanym wyjaśnieniem polskim:

Circumferat quisque suos oculos, per domos privatas [o7v] — *Obróć kto oczy, a przypatruj sie: Ujrzysz* w domiech gościnnych [X8v].

---

[22] Co do problemu kalki w tłumaczeniach XVI-wiecznych zob. Hrabec: *O języku Biernata z Lublina*, s. 52; *O języku Bazylikowego przekładu „De Republica emendanda" Andrzeja Frycza Modrzewskiego*, s. 401—402, 414—419. — B. Nadolski, *Dookoła prac przekładowych w XVI wieku*. „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, s. 479.

Szczególną trudność sprawiały tłumaczowi imiona własne. W wypadku dawno przyswojonych używał on formy znanej, archaicznej, nie naśladując oryginału:

progenies *Cain* [y7v] — rodzaju *Kaimowego* [Kk6v];

w mniej znanych dodawał końcówkę polską, zachowując fonetyczną postać imienia:

in *Tiberio* caesare [x7] — w *Tyberyjusie* cesarzu [Hh6].

Najczęściej wybierał jedno z trzech naśladowniczych rozwiązań. Pierwsze z nich polegało na tym, że w tekście polskim pozostawiał tłumacz imię obce w formie użytej w oryginale [23]:

Scortator *Venerem* habet pro deo, luxui gulaeque serviens *Comum* habet pro deo, ebriosus *Bacchum* colit pro deo [m8] — Cudzołożnik *Wenerem* ma za boga, obżarca *Comum*, pijany *Bachum* [S8];
Respondit [...] *Elymae* mago [y] — Odpowiedział [...] *Elime*, onemu czarnoksiężnikowi [Ii2v];
submittite duos viros, filios *Belial* [n6] — zjednajcie dwu świadków, synów *Belial* [V].

Drugim nieudolnym sposobem było ograniczenie się do dodania polskiej końcówki nazwie, którą należało opatrzyć polskim sufiksem:

apud *Aegyptios* [h5v] — u *Egipcyjów* [M4];
apud *Athenienses* [x2v] — u *Atenienzów* [Gg7].

Trzecim wreszcie — użycie innego, składniowo dogodnego dla tłumacza, ale obcego przypadku:

ab *Atheniensium* primoribus [x6] — niektórzy *Athenienses* ludzie przedniejszy [Hh5];
auditis homines [...] Aristotele et *Averroë* turgidos [...] appellare [m3] — słyszycie ludzi, którzy [...] Arystotelesa, *Averroem* zową być nadęte [S].

Zastępując *Averroë* przez *Averroem* tłumacz zmienił końcówkę grecką na łacińską. Jak się dalej pokaże, nie znał języka greckiego.

W końcu wspomnę o zachowaniu łacińskiego wykrzyknika *vah*, „spolszczonego" na *wach*:

[żołnierze drwią z ukrzyżowanego Chrystusa:] *Vah*, qui destruit templum dei [n] — *Wach*, któryś mówił „Skażę kościół boży" [T—Tv];
urągali Panu Chrystusowi [...] rzekąc: *Wach*, [...] pomóż sobie [Ii8v].

Trudno dociec, co w tym wypadku kierowało tłumaczem: niezrozumienie wyrazu czy chęć oddania prawdziwego okrzyku rzymskich żołnie-

---

[23] H r a b e c (*O języku Biernata z Lublina*, s. 52) wskazał na nieodmienną formę imienia własnego w *Raju dusznym*: „od *Bonifacius* papieża".

rzy. XVI-wieczne przekłady *Nowego Testamentu* mają w tym miejscu (Mat. 27, 40): *ach* (Budny), *ehej* (Wujek w *Nowym Testamencie* z r. 1593), *hej* (Wujek w *Biblii* z r. 1599).

Różnice między przekładem a oryginałem

Powszechną uwagę badaczy staropolskich przekładów zwracał glosowany sposób tłumaczenia: oddanie jednego wyrazu oryginału dwoma wyrazami polskimi [24]. Spotykamy go także w tłumaczeniu *Ksiąg* jako glosy wyrazowe i zdaniowe. Wyrazowe wprowadzał translator zazwyczaj spójnikami *a*, *i*, *albo*; rzadziej zdarzają się szeregi bezspójnikowe. Oto parę przykładów:

a synceritate scripturae divinae [15] — *od czystości a prawdy* pisma bożego [Q8v]; *lenitas* [x7] — *układność a dobroć* [Hh6v]; *fucat* [a4] — *barwi a krasi* [+7v]; *moderandas* [b4v] — *aby [...] sie smierzyły a sprawowały* [B8];
plus esse *calamitatis* [a2v] — więtszą *ciężkość* przynosi *i żałość* [+5]; *miserius* [a2v] — *trudniej i nędzniej* [+5];
sensuum omnium *organa* [b5v] — wszytkich smysłów *naczynie albo stroje* [C1]; *Susurro* [q4v] — *Obmówca albo żwacz* [Aa3v];
corpus *formosum* [a2v] — ciało swe *piękne, ochędożne* [+5v]; ubi tu sustuleris *murmura* e monasteriis [s8v] — gdy to uczynisz, eż nie będzie *potajemnego obmawiania, świegotania, szemrania* w klasztorzech [Dd6v].

Glosy zdaniowe są jedną z przyczyn rozwlekłości tekstu polskiego w stosunku do oszczędnej łaciny:

accīderat Dionysio, qui ex tyranno factus est *ludi literarii magister* [f2] — tedy mu na to przyszło, *że był szkolnym mistrzem, że dzieci uczył* [H];
finxit [g6] — tę *barwę uczynił i puścił głos* [K7v];
Iulius Caesar Pompeiam uxorem *repudiavit* [x] — Julijus Cezar żonę swą Pompeiam *odesłał od siebie a rozwiódł albo rozłączył sie s nią* [Gg4v—Gg5].

Glosowany sposób przekładu dowodzi nieporadności tłumacza, który skupia uwagę na poszczególnych wyrazach, stara się oddać je za pomocą synonimów, zatracając przy tym literacką spójność tekstu. Szczególnie rażące są glosy w przekładzie *oratio recta*, w oryginale podanej dobitnie i zwięźle, np.:

Et adiecit [rex Britanniae:] Non faceret haec ille *sacrificus*, si famulos haberem quales oporteret [n6v] — I rzekł k temu: O, bych miał sługi dobre a godne, musiałby tego przestać czynić ten *ksiądz albo kapłan* [V2];
Quid — inquit — uxor, an malles me nocentem mori? [x2v] — Odpowiedział

---

[24] Zob. K. Górski, *„Biblia" i sprawy biblijne w „Postylli" Reja.* „Reformacja w Polsce" t. 12 (1953—1955), s. 93, 101, 103. — Hrabec: *O języku Bazylikowego przekładu „De Republica emendanda" Andrzeja Frycza Modrzewskiego*, s. 402—403; *O języku Biernata z Lublina*, s. 52.

jej: *Azażbyś wolała albo zaby to lepiej było*, abych winnym będąc umrzeć miał? [Gg7v].

Niekiedy jednak staje się jasne, że tłumacza wiązała niewyrobiona, uboga jeszcze polszczyzna pierwszej połowy XVI wieku [25]. Zmuszony był, pomagając sobie glosami, oddawać jeden termin łaciński dwu- lub więcej wyrazowymi odpowiednikami polskimi, np.:

ambitioni [a3v] — pożądanie a chciwość wysokich rzeczy [+6v—+7];
per collegia [o7v] — w zebraniu uczonych [X8v];
cupiditates [b4v] — żądze nierządne [B8];
eruditos [t5] — uczeni ludzie [Ee4v];
incautos [p3v] — prostych a nieumiałych ludzi [Y7];
obscoenitátes [u6] — rzeczy sprosne, niegodne [Ff8v];
philautiae [a3v] — pychę a chlubliwość, kochanie w mowie [!] [+7];
praeferunt [a2v] — za zacniejszą rzecz [...] mają u siebie [+5v];
quaestiunculae [t5] — gadki w nauce [Ee4v];
rhetoribus [c7v] — takowym ludziem, co na tych słowiech sadzonych swą rzecz gruntowali [E];
in theatro [d5, h6v]; in theatrum [i] — przy krotochwilnym posiedzeniu [F2]; gdzie wiele ludzi było [M6]; tam, gdzie sie ludzie schadzali, do theatrum pałacu, gdzie igry bywały [N2].

Rozszerzenie tekstu polskiego wynikało także stąd, że tłumacz uznawał konieczność bliższego wyjaśnienia ledwo potrąconych kwestii, wzmianek o osobach czy dziełach literackich mało znanych polskiemu czytelnikowi. Widzielibyśmy w tym rodzaj komentarza, dzisiejszego przypisku wydawniczego, np. co do osób:

Alcibiades [s7] — Alcibiades, który był książę ateniańskie [Dd4—Dd4v];
ab Augusto [u2v] — od cesarza Augusta [Ff3v];
libros Erasmi [p3] — ksiąg, którem ja pisał [Y6v];
Guilhelmus, archiepiscopus Cantuariensis [s7v] — W Anglijej, Gwilelmus, arcybiskup kantuarieński [Dd5];
Hippocrates [h5] — Hipokrates, lekarz znamienity, a którego sie nauki a sprawy w wielu rzeczach lekarze dzierżą [M3v];
Malachias [s8] — Malachijas prorok [Dd5v];
Varro [c] — on grammatyk uczony Varro [C6v].

Często uwaga dodana wyjaśnia bliżej sens oryginału — przysłowiowa „kropka nad i” — domyślną dla czytelnika opinię autora przedstawia w formie wypowiedzenia, np.:

corporis morbi crebro medentur animi malis [a3] — niemocy cielesne wielekroć uśmierzają a leczą duszne p⟨rz⟩ygody, *jedno tym sie* [zamiast *je*] *zmierziają a ostanawiają, iż dalej niektórymi grzechy nie możem grzeszyć* [+6];

---

[25] W 1560 r. ubolewał Wawrzyniec z Przasnysza nad niedoskonałością polskiego słownictwa teologicznego (cyt. za: N a d o l s k i, *op. cit.*, s. 481): „jedno słowo łacińskie musi trzemi języka naszego wyłożyć”. Zob. obserwacje G ó r s k i e g o (*op. cit.*, s. 99), N a d o l s k i e g o (*op. cit.*, s. 479: Sz. Budny o tłumaczach *Biblii*).

De Ulysse non est opus ut doceam [c3] — O Ulisesie, o tym nie trzeba, abych powiadał, *gdyż za wielkiego wymowcę był mian* [Dv—D2];
Maro loquitur [e7v] — Wirgilijusz jeszcze mówi *przez księgi a pisanie swoje* [G5v];
neglecti proverbii quod monet, nec sinui nec mulieri credendum esse [g2] — nie umiał chować onego przysłowia: „i zanadrzu nie wierz" [26], *abowiem co tam włożysz, snadno wypadnie.* Takież niewieście [K];
Amicus ille, sed magis amica veritas [o8v] — Aczkolwiek-ci mi przyjaciel, *nierad o nim tego mówię*, a wszakoż prawda to nawiętszy przyjaciel [Y2v].

Uzupełnienia tłumacza pozwalają widzieć w nim zwolennika reformacji:

ceremoniis orbi mentiuntur [i6] — cerymonijami, *które wymyślają*, zwodzą świat [Ov];
Venter rugit ob inediam, lingua temulenta est [p7] — Brzuch łaczen, że nie jadł, ale język jako pijany, *którym szkodzą ludziem* [Z4];
si quid decidatur ipsorum commodis vel autoritati [q3] — kiedyby kto chciałby sie im przeciwić, pożytkowi albo ich władzy, *którą chcą rozciągać niesłusznie* [Aa];
simoniam in Romana curia regnantem [s8v] — świętokupstwo, *które panowało i dziś panuje* w Rzymie [Dd6].

Ogólnie znane w kulturze europejskiej dzieła, które wystarczyło Erazmowi wspomnieć, polski tłumacz uważał za stosowne opatrzyć komentarzem:

„Iliadem" superabit [militis] narratio [u2v] — powieść będzie dłuższa, niżli *księgi o trojańskiej walce, co je Homerus pisał* [Ff3v];
in *„Bucolicis"* [u3v] — *Wirgilijus w księgach, które zową „Bukolika", pisze* [Ff4v—Ff5];
[na marginesie:] *Prover.* 26 [y] — [w tekście:] jako *Salomon pisze w księgach Starego Zakonu, które zową „Przypowieści"* [Ii2];
inquit *ecclesiasticus* [s8v] — jako pisze *„Eklezyjastykus", jedny księgi Starego Zakonu* [Dd7].

Wspominałam poprzednio o zgodnym z oryginałem, a jednocześnie nie pozbawionym ekspresji sposobie tłumaczenia zdań współrzędnie złożonych i mowy niezależnej. Teraz zajmę się środkami ekspresji językowej tłumaczenia niezgodnymi z oryginałem, ale interesującymi ze względu na stylistyczne zasoby ówczesnej polszczyzny. Są to głównie bogate środki ekspresji składniowej. Spostrzegłam zmianę *oratio obliqua* na *oratio recta*, antycypację rzeczownika przed zdanie (z równoczesnym użyciem w zdaniu odpowiedniego zaimka), wymianę liczby mnogiej na pojedynczą, osoby trzeciej na drugą, składnika zdaniowego oryginału na pełne wypowiedzenie polskie, dodawanie zaimków, partykuł, różne rodzaje powtórzeń.

---

[26] Przysłowie u nas nie znane (zob. *Proza polska wczesnego Renesansu*, s. 507).

Zmiana *oratio obliqua* na *oratio recta* polegała na stosowaniu zdań współrzędnie złożonych albo na wprowadzeniu mowy niezależnej spójnikiem upodrzędniającym [27], np.:

negans se unquam scriniorum fuisse perfossorem [h6] — powiedział: „Jakom żyw, taki nigdy nie był!" [M4v—M5];
Addidit querimonias illas solennes, quod maritus uxori fidem non haberet [f8v] — i przyłożyła to, *że* mi tego żal, że mi nie wierzysz [J5v].

Na konstrukcję potocznej, emfatycznej składni, wysuwającą na początek zdania najważniejszy wyraz, zwykle w mianowniku, zwrócił uwagę Wilhelm Havers, który znalazł odpowiednie przykłady we wszystkich językach indoeuropejskich [28]. Nieobca polszczyźnie w. XVI, doczekała się wzmianek w pracach Haliny Safarewiczowej, Anny Wierzbickiej i referatu Krystyny Pisarkowej [29], która wyróżniła u Reja struktury z mianownikiem poprzedzającym i mianownikiem zaimka w zdaniu (*ubogi baran, ten* musi czekać), a także z przypadkiem zależnym zaimka (*nasze syreny,* iście nie trzeba *im* głośno śpiewać).

W *Księgach* spotykamy oba typy:

Silenus iudicarit [a2] — *Syllenus, ten* też tak o tym dzierżał [+4];
Hippocrates iureiurando profundum silentium exigit a medicis [h5] — *Hipokrates*, lekarz znamienity, a którego sie nauki [...] lekarze dzierżą, *ten* lekarze upominał, aby milczący byli [M3v];
Varro putat linguam a ligando dictam esse [c] — Varro mieni, że *język*, któremu łacińskim językiem dano przezwisko „lingua", od uwiązania dano *mu* imię [C6v].

W wysuniętym na czoło zdania aktancie (jak go za Tesnière'em nazywa Wierzbicka) może występować nie tylko mianownik:

Quum enim ad Albertum delatum esset [x4v] — *Temu to królowi Olbrachtowi*, gdy *mu* powiedziano [Hh2v];
Si scirem hanc vestem esse consciam mei consilii, protinus exuerem et in ignem coniicerem [g6] — I *tę suknią*, by wiedziała, co na mnie jest, hnet bych *ją* zjął i wrzucił w ogień [K7].

---

[27] Zob. Klemensiewicz, Lehr-Spławiński, Urbańczyk, *op. cit.*, s. 508.

[28] Zob. W. Havers, *Der sog. „Nominativus pendens"*, „Indogermanische Forschungen" t. 43 (1926). Dla polskiego — z Mickiewicza: „Rosa, nim na ziemię spadnie, wiatr ją głodny w lot rozkradnie" (s. 218).

[29] H. Safarewiczowa, *Niektóre cechy języka potocznego w XVI wieku na przykładzie tekstu „Gospodarstwa" A. Gostomskiego.* W: *Odrodzenie w Polsce*, t. 3, cz. 2 (Warszawa 1962), s. 283—284. — A. Wierzbicka, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego Renesansu.* Warszawa 1966, s. 185—188. — K. Pisarkowa, *Wybrane elementy kolokwialne w składni Reja.* Warszawa 1969, s. 5—7. Referat powielony Sesji IBL w 400-lecie śmierci Reja.

Przytoczone cytaty z oryginału *Języka* pokazują, że Erazm tej emfatycznej konstrukcji nie używał. Zresztą zdaniem Haversa nie stosowano jej w klasycznej łacinie, znana była jednak pisarzom okresu wczesnołacińskiego, kiedy nie powstał jeszcze rozdział między językiem literackim a ludowym. Za obecnością emfatycznego nominatiwu w ludowej łacinie świadczy również jego rozpowszechnienie w językach romańskich [30].

W uwagach nad potocznymi cechami języka Gostomskiego podkreśliła Safarewiczowa swobodne operowanie kategorią liczby, przejście w toku złożonego wypowiedzenia (o charakterze zalecenia lub nakazu) z liczby mnogiej na pojedynczą, np.: „A gdzie *uporni chłopi*, nie dręcząc, ale *go* do dworu wziąć i skarać dobrze" [31].

Tę samą konstrukcję spotykamy w *Księgach*, przy czym w podanych przykładach występuje ona w zdaniach oznajmujących, ale uczuciowo nacechowanych ujemnie:

> [o zakonnikach:] Volitant sursum deorsum toto terrarum orbe, quocunque se conferunt domi sunt [p6] — [kapicznicy] *biegają* po światu, a gdziekolwiek *są*, jest tam już dom *jego* [Z2v];
> falso intendunt crimen haereseos, ut universas hominis facultates diripiant, simulque vitam auferant [o6v] — fałszywie zadawają kacerstwo *ludziem*, aby [...] wszytkę *jego* majętność roztargali i gardło *mu* wzięli [X7].

Także w odniesieniu do kategorii osoby poczynał sobie autor swobodnie, nie nacechowaną emfatycznie trzecią osobę zmieniając w toku dodanej, krytycznej wypowiedzi na drugą, którą czytelnik mógł do siebie bezpośrednio odnieść, np.:

> Est enim ubi praestiterat loquutum fuisse quam *tacuisse* [e4] — w ten czas [...], gdyby *potrzeba była* mówić, a *ty byś milczał* [F8];
> Iam vero plusquam periurium habetur, si quis pro cinericio pallio *sumat* atrum, aut pro linea veste *sumat* laneam [i8v] — To dziś mają za krzywoprzysięstwo [...], jesli kto płaszcz albo suknią *odmieni*, to jest, jesli *odmienisz* zakon: będąc w czarnych mnichoch *wstąpisz* do szarych [O6v].

Wypowiedzenia lub potoczne zwroty łacińskie występujące w trzeciej osobie — po polsku oddane zostały w drugiej:

> *velit nolit*, semper habeat patulas [b8v] — *chciej albo nie chciej*, zawsze ma je [uszy] człowiek otworzone [C6];
> Nunc *vulgaris est calumnia* proximum appellare haereticum [o4v] — *Wolno* teraz *nazwać, kogo chcesz*, kacerzem [X4].

---

[30] Zob. Havers, *op. cit.*, s. 226—227. Safarewiczowa (*op. cit.*, s. 284) przytacza paralelnie użyty *nominativus pendens* w łacińskim tekście *Biblii* oraz jej polskim i czeskim tłumaczeniu.

[31] Cyt. za: Safarewiczowa, *op. cit.*, s. 284—285.

Innym środkiem ekspresji językowej, znanym polszczyźnie średniowiecznej i późniejszej, do w. XVII, jest użycie w zdaniu następującym tzw. „czasu teraźniejszego współistnienia” [32] dla akcji, która dzieje się współcześnie z wyrażoną w czasie przeszłym akcją zdania poprzedzającego. W *Księgach* znajdujemy przykłady tej konstrukcji, różnie przedstawiające się w oryginale łacińskim:

Hercules [...] offenderet Lindium *quendam iugo boum arantem* [x5v] — Hercules [...] nalazł niektórego człowieka, *a on dwiema wołoma orze* [Hh3v—Hh4]; quum sederent in theatro, qui facinus hoc perpetrarant, *et forte grues supervolarent*, in risum soluti [h6v] — gdy siedzieli, gdzie wiele ludzi było, oni morderze, *usłyszeli żórawie, a oni lecą*, i poczęli sie śmiać [M6];
Cladem [...] maximam acceperant, tonsor quidam a servo cuiusdam ex ea clade *elapsi* cognoverat [i2v] — Dowiedziawszy sie od jednego sługi, który z *bitwy uciekł, a on mimo bieży*, o tej porażce [N4v].

Pierwszemu zdaniu odpowiada w oryginale przydawka w imiesłowie czynnym, drugie jest wolną przeróbką oryginału, trzecie — w ogóle nie ma w łacinie odpowiednika. Wszystkie służą wzmocnieniu ekspresji relacji polskiej.

Autor tłumaczenia korzystał chętnie z emfatycznej funkcji zaimków wskazujących [33], zwłaszcza używanych z odcieniem pejoratywnym, jak w przytoczonych niżej cytatach:

inficiunt hoc tartareo veneno: „Oremus deum” inquiunt „ut tales ac tales liberet ab haeresi Lutherana” [p2v] — ten jad mieszają, rzekąc: „Prośmy Pana Boga za ty a za ty, aby je Pan Bóg wyzwolił od *tego* kacerstwa luterskiego” [Y5];
Et ibi discit populus artem diabolicam, ubi conveniebat discere disciplinam evangelicam [p2—p2v] — A tak więcej sie tam nauczy *takowej* djabelskiej nauki, gdzie przystojniej było nauczyć sie nauki Chrystusowej [Y5].

Dla uwydatnienia, podkreślenia wyrazów i zwrotów — bądź następnych w ciągu wypowiedzi, bądź poprzedzających — używał tłumacz *Ksiąg* partykuł [34] i przysłówków zaimkowych.

---

[32] Zob. H. Grappin, *O pewnym staropolskim typie użycia czasu teraźniejszego („przyszedł, a oni śpią”)*. „Język Polski” 1957, z. 5. — Z. Klemensiewicz, [*Dodatek*]. Jw., s. 343—346. — Liczne przykłady w *Słowniku polszczyzny XVI wieku* (*s. v.* „A” ⟨s. 34—35⟩).

[33] H. Koneczna (*O roli uczuciowej tzw. zaimków konwencjonalnych*. „Poradnik Językowy” 1948, z. 1) zwróciła uwagę m. in. na zaimki *ten*, *ta*, *to* przed rzeczownikami i ich przydawkami pełniące we współczesnej polszczyźnie funkcję wyrazków o treści czysto uczuciowej.

[34] Zob. instruktywny artykuł F. Pepłowskiego *O funkcjach partykuły „-ć” w utworach Reja* („Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4) i zawartą tam literaturę przedmiotu.

Nacisk na wyraz poprzedzający kładą w przytoczonych cytatach *-ć* z wyrazem odmiennym, *-ż, też:*

Humanus est lapsus [q2] — ludska-*ć* to krewkość jest [Z8];
imo probe audio [h6] — i słyszę-*ć* [M4v];
ipsi se iudices faciunt [o5v] — sami-*ż* sie czynią sędziami [X5v];
Similis lenitas [x7] — Taka-*ż też* układność a dobroć [Hh6v].

Naciskowi na wyraz lub zwrot następujący służą: *a, aż i, i, -ć* z wyrazem nieodmiennym, *jakoż, snadź, to, toć,* np.:

de te [...], quidnam renunciaturi sumus regi? [e6v] — *A* o tobie co też będziem mieć powiedzieć królowi? [G4];
per aulas principum [...], per agricolarum casas [a5v] — na dworzech wielkich panów [...], *aż i* w domiech u oraczów [Av];
in foro [garrulus] male perdit bonas causas, vel quia tedio iudicem occidit [d5] — u sądu [...] wiele mówiąc *i* nalepszą przą straci, gdyż *i* sędzia sie nie wyprawi z jego mowy [F2];
adversus oves vocem habent et dentes [y4v] — przeciw owcam mają głos a *snadź i* zęby, którymi ją kąsają [Ii8v];
„Sub illis montibus" inquit „erant". Et erant sub montibus illis [c6v] — On ukazał, że-*ć* pod onymi górami są ty woły kradzione; *jakoż* były [D7];
Atticus est Lacone linguacior, Asianus utroque [s4] — ci, co z Attyki [...], byli świegotliwszy niżli inni Grekowie; Azyjani *to* jeszcze daleko świegotliwszy [Cc8];
Mi vir, innocens morieris? [x2v] — Niestoteż, mój miły mężu, *toć* niewinnie umierasz? [Gg7v].

Powtórzenia były w funkcji ekspresywnej stosowane zarówno przez Erazma jak przez tłumacza. Często jednak rozmijały się z sobą: powtórzenia łacińskie tłumacz swobodnie przenosił z jednego członu zdania na inny lub zgoła pomijał, np.:

O religionem prophanam, *o* columnas ecclesiae, *o* terrae salem! [p6v] — *Otóż jako* takowi zachowywają zakon, *jakie* są słupy kościelne, *jaki* to przykład na ziemi! [Z3v];
clamavit: „*Quid est, quid est* istuc, quod agitis?" [t5] — zawołał: „Co to tam jest, o czym gadacie?" [Ee4v];
iuvenis [...] *sed* provectis moribus, *sed* senili iudicio [a6v] — człowiek młody, *ale* statecznych obyczajów i starego domysłu [A3v].

Kiedy indziej tłumacz wprowadzał świadomie powtórzenia w tekst z łacińskiego przełożony albo w dodany polski, np.:

[iuratur] per salutem animae [i8v] — [przysięgają] *na* dusze, *na* swoje [O6];
Apud Caligulam et Neronem [f6] — *u* Kaligule albo *u* Nerona, *u* onych okrutników [Iv];
ipsi se iudices faciunt, actores ac testes [o5v] — *samiż* sie czynią sędziami, *samiż* powody, *samiż* świadki [X5v];
quid audio? [x3] — co *to* słyszę, co *to* mówisz? [Gg8];
Nam ego ad nihil omnium, quae dixisti, adverti animum [d] —— bom ine myślił, *anim* na to baczył, *anim* tego słuchał, coś mówił [E2v—E3].

Raczej niezręcznością niż świadomym środkiem ekspresji jest powtórzenie spójnika zdania podrzędnego w następujących tekstach polskich [35]:

za to mając, *iż* dobrego człowieka rzecz, *że* ma pochodzić z uprzejmości a z rozumu [E];
To dziś mają za krzywoprzysięstwo, *iżby* kto, a snadź nawiętsze, *jeśli* kto płaszcz albo suknią [zakonną] odmieni [O6v].

Dalszym wartym wzmianki zjawiskiem jest dostosowywanie tekstu przekładu do warunków polskich, polskiej religijności, utartej już znajomości niektórych nazw własnych.

[o uniwersytetach:] qui recens *ex Academiis* domum redeunt [u4] — co sie *z nauki, a od sebrania uczonych ludzi, które kollegija* zową, wracają [Ff5v];
[o właściwościach języków:] linguarum peculiares hiatus, stridores ac sibila [b7v] — Drugie słowa musi szeplunić, niektóre też różnie wymawiać [C4—C4v];
[o studiach biblijnych:] nec operam exercent manuariam, nec *sacrarum literarum studio* capiuntur [s7v] — ani robią, ani *cztą* [Dd5]; si *sacrarum literarum* amore teneantur [s8v] — by radzi *cztli* [Dd6v];
Legimus in sacris literis [y4] — w piśmie świętym *pisze* [Ii7v].

Ostatni cytat stanie się jasny, jeśli sobie uświadomimy, że w r. 1542 nie było jeszcze drukowanego polskiego przekładu *Biblii*, jeszcze jej nie czytał, kto nie umiał po łacinie.

Także nazwy godności starożytnych adaptowane są do polskich, np.:

Epaminondae [...] eius *ducis* gesta [u4] — uczynki onego *hetmana* [Ff5v].

Na szczególną trudność trafił tłumacz przy cytacie:

Quaerendus igitur provincialis aut vicarius aut generalis, ut ipsi vocant [p6v] — Szukaj prowincyjała albo jenerała, jako oni zową [Z3v].

Chodziło o wyższe godności kościelne: *provincialis* 'przełożony prowincji zakonnej, biskup sufragan', *vicarius generalis* 'wikariusz generalny, zastępca biskupa w rządach diecezji' [36]. Tymczasem w polszczyźnie przyjęło się z łac. *vicarius* dla *wikarego* znaczenie 'pomocnik, głównie pomocnik proboszcza'. W tym kłopocie tłumacz *wikariusza* opuścił. Opuścił też wyliczone przez Erazma kierunki ówczesnej teologii, zapewne nie znane na gruncie polskim:

Ego sum Theologus *transalpinus*, ego *cisalpinus*, ego Scotista, ego Thomista, ego *Occanista*, ego *realis*, ego *noialis*, ego Parisiensis, ego Coloniensis, ego Lutheranus, ego *Carolstadianus*, ego Evangelicus, ego papista [y7] — Jam teolog z tej

---

[35] Zob. częste powtórzenia spójników w tym samym zdaniu, cytowane *s. v.* „Aby" w *Słowniku polszczyzny XVI wieku*, np.: „przenajęli barwierza jego, *aby*, gdyby go golił, *żeby* mu gardło urżnął" (s. 47).

[36] Zob. A. Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Poznań 1958.

a z tej nauki, jam szkotysta, ja świętego Tomasza nauki naśladuję, ja z paryskiej, ja kolejskiej nauki, jam luteran, ja ewanjelijej naśladuję, ja z papieżem dzierżę [Kk4v—5].

Stosunki polskie znalazły odbicie w uzupełnieniach tłumacza, np.:

ut ex minutis etiam rebus, quas rustici deferunt in urbem, unum aut alterum aereum nummulum exigeret [i4] — *jako zową pospolicie targowe*, aby też od namniejszej rzeczy, co *człek na sobie przyniesie*, *dwa pieniądza* brano [N7]; inter agricolas [x5v] — ludziem ubogim [Hh4v].

W oryginale dzieła Erazma spotykamy dwie wzmianki o królach polskich: na k. x4v sympatyczna anegdota o Janie Olbrachcie, któremu doniesiono, że ktoś jeden źle o nim do wszystkich mówił, na co król odpowiedział, że woli tę sytuację niż odwrotną. Druga wzmianka o Zygmuncie Starym jako zwycięzcy nad Turkami:

nuper ingenti victoria ex Turcis relata [x4v] — wiele zwycięstw przeciw nieprzyjacielom swoim odzierżał [Hh2v].

Tłumacz wiedział, że król z Turkami nie walczył, toteż wprowadził uogólnienie.

Wreszcie imiona osób przytaczane przez autora tłumacz podawał w formie używanej w Polsce:

M. Tullius [c2, r7]; Marcus Tullius [t8] — Cycero [C8v, Cc, Ee8];
Flaccus [d2v] — Horacyjus [E6];
Maro [e7v] — Wirgilijusz [G5v];
Nasonis versiculus [x2v] — wirsz Owidyjuszów [Gg7];
ab Alberto, rege Poloniae [x4v] — o królu Janie Olbrachcie, królu polskim [Hh2v].

Konrad Górski w omówieniu spraw biblijnych u Reja zwrócił uwagę na stałe lub niemal stałe dodatki: *Pan* przed *Bóg* lub *Jezus*; *miły* przed *Pan (Chrystus)*; *raczył*, gdy mowa o czynach Bożych [37]. W tych dodatkach, zdaniem autora, odzwierciedlała się średniowieczna pobożność. Czy pobożność polska, czy raczej ogólnie średniowieczna, z której w polskiej religijności pozostały cechy emocjonalnego uszanowania, tym się tutaj nie będziemy zajmować. Faktem jest, że także w tłumaczeniu *Ksiąg* dodawano *Pan* w odniesieniu do Boga Ojca i Chrystusa, np.:

a *deo* donata [b4] — od *Pana Boga* dan [B7];
Christi philosophiam [bv] — prawdy a mądrości wiary *Pana Chrystusowej* [B2—B2v].

Inaczej, kiedy mowa o bogach pogańskich:

Deos ora [i] — Proś *boga* [N2].

---

[37] Górski, *op. cit.*, s. 101. *Mily* należał do innego kręgu stylistycznego — potocznego dialogu.

Tego rozróżnienia nie można uogólniać. W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* pod hasłem „Bóg" na 32 079 przykładów znaczenia 'istota nadprzyrodzona, będąca przedmiotem kultu w religii chrześcijańskiej według *Starego* i *Nowego Testamentu*' zestawienie *Pan Bóg*, czyli według *Wulgaty* — *Dominus Deus*, występuje 9936 razy [38].

Do imion świętych chrześcijańskich oraz do określeń takich, jak *wiara*, *ewanjelija*, dodawano zazwyczaj przymiotnik *święty*, np.:

quod docet *Iacobus* [b8v] — czego uczy *święty Jakub* [C6];
At quid diceres o *Paule*, si videres [q6v] — Cóż by teraz rzekł, *święty Pawle*, gdybyś widział [Aa6];
Stephanus [x2v] — *święty Szczepan* [Gg7];
Num diluta est potentia *fidei*? [y3] — Aza ochłódła moc *wiary świętej* [Ii6];
non legerat *evangelicas literas* [x7v] — *nauki świętej ewanjelijej* nie czetł [Hh7].

Czasem tłumacz popełnia anachronizm, jak w cytacie o ateńskiej kapłance z czasów Alcybiadesa:

illa *sacerdos* Athenis [m] — onę *zakonniczkę* a duchowną osobę w Atenach mieście [R6].

Ulegają korekcie nie całkiem ortodoksyjne zapewne, zdaniem tłumacza, wypowiedzenia Erazma, np.:

ipsa natura [39] [...] *videtur* [...] hominem *admonuisse* [...], hominem *finxit* [...] non [...] more ferarum, quas variis armis *instruxit* [b4v] — *samo przyrodzenie* człowieka jakoby napomina [...], *stworzon* człowiek [...] nie [...] obyczajem inych źwierząt, którym inne przyrodzenie a jakoby zbroję [...] *Pan Bóg dał* [B7v].

Przytoczenie niezgodnego z nauką Kościoła poglądu Pliniusza na prawo do samobójstwa: „Plinius existimarit [...] interim nulli negatam facultatem abrumpendi vitam" (a2) — zostało po prostu opuszczone [40].

Do głębszych różnic między oryginałem a tłumaczeniem należy zubożenie stylu i treści w tłumaczeniu polskim. Jeśli chodzi o styl: zaginęły niejednokrotnie w tłumaczeniu wiersze, peryfrazy i metafory, dowcip i ironia oryginału.

Cytowany przez Erazma dystych łaciński przeniesiono jako suche zalecenie:

Quisquis amat dictis absentum rodere vitam,
Hanc mensam vetitam noverit esse sibi [p].

---

[38] Doliczyć można sporo przykładów jednostek frazeologicznych, których jest 1299, a odjąć np. zestawienie *Bóg Ojciec* (3093), do którego nie dodaje się *Pan*.

[39] O rozumieniu natury przez Erazma zob. S z m y d t o w a, *Erazma z Rotterdamu „Język" i jego polskie powiązania*, s. 76.

[40] Zob. *ibidem*, s. 70. Autorka wskazała też na dydaktyczną tendencję *Ksiąg*, obcą oryginałowi.

Który rad obmawia uczynki ludskie,
Ten u tego stołu miesca nie ma [Y3].

Zgrabne wierszowane porzekadło łacińskie wyszło po polsku niezręcznie:

ubi mel, ibi fel, ubi uber, ibi tuber [b3] — Gdzie miód, tam też żółć; gdzie sie pożyteczne rzeczy rodzą, przy tym też bywają nieużyteczne a niepotrzebne [B5].

Tłumacz czuł się zobowiązany wyjaśniać czytelnikowi omówienia i przenośnie łacińskie, np.:

aeternam felicitatem [a2v] — wieczne szczeście, *to jest zbawienie* [+4v];
linguae thesaurum velimus nolimus, nobiscum circunferimus [b2v] — ten to skarb, *na którym wiele złego i dobrego zależy*, *to jest język*, nosić z sobą musiemy [B3v];
qui ventrem habeant pro deo [m7v] — którzy mają brzuch, *to jest rozkoszne życie*, za boga [S7v];
ne quis peius sentiat de cucullo Francisci aut Dominici [o5v] — niżliby kto miał o ich kapicy *albo zakonie* źle dzierżeć *albo mówić* [X6];
[odit Dominus] oculos sublimes [q4v] — oczy podniesione, *pychę znamionując* [Aa3];
Vir [...] insipiens fodit malum [r3—r3v] — Szalony, ten kopa ludziem złość *jako dół* [Bb4].

W innych wypadkach, nie przytaczając peryfrazy czy metafory, po polsku podawał samo jej znaczenie, np.:

coelestis ille philosophus [a2v] — Pan Chrystus [+4v] [41];
mortalibus [bv]; unicuique mortalium [b3] — ludzie [B2]; kożdy człowiek [B5v];
Credidit antiquitas [r5v] — Mieli za to starzy ludzie [Bb7];
agnoscite vocem impiorum montium [Gelboë] [m3] — możecie poznać głos złych [S];
restinguitur incendium irae divinae [o6] — Pan Bóg grzechy odpuszcza [X6];
qui pestem moliatur ecclesiae [q3v] — który by sie przeciwił Kościołowi [Aa].

Zdarzało się, niestety, że przepadała w tłumaczeniu łacińska gra słów, zwięzły dowcip, gryząca ironia Erazma, np.:

quod episcopus auderet episcopum agere [n6v] — iż biskup śmiał czynić, co na jego urząd przysłuszało [Vv];
quum tonsor [Archelai regis] [...] rogaret, quomodo vellet radi, silendo, inquit [d] — Archelausa króla, gdy pytał barwierz, [...] jako by sie golić kazał, tedy krotofilnie odpowiedział, że nie trzeba inak, jedno milcząc, to jest, aby w goleniu prózną mową czasu nie tracił [E3];
Nunc unica vocula factus sum illi haereticus [p3v] — A tym jednym słowem ostałem u niego kacerzem [Y6v];

---

[41] Według Szmydtowej (*ibidem*, s. 71) „nazwanie Chrystusa filozofem mogło się wydać zarówno tłumaczowi jak wydawcy zaskakujące, bo wówczas mało upowszechnione".

An pluris faciunt hominum constitutiunculas quam Pauli doctrinam? [p4v] — i więcej ważą ustawy swoje niżli naukę świętego Pawła? [Y8v].

Gorsze od zubożenia stylu było zubożenie treści oryginału. Składają się na nie: opuszczenia fragmentów tekstu, zmiana sensu wypowiedzi Erazma, błędy wynikłe z braków erudycji tłumacza.

Z reguły tłumacz opuszczał wyrazy i zwroty greckie [42], drukowane greckim alfabetem. Wnioskować stąd można, że nie znał tego języka. Pomijał także fragmenty łacińskie, np. całe karty t6v i t8v, traktujące o Platonie, Sokratesie, wojnie trojańskiej. Zamiast stojącego na najwyższym poziomie europejskiej kultury tekstu Erazma, w którym współczesne zagadnienia szły w parze z anegdotami i aluzjami do starożytności i mitologii, tłumacz oddał czytelnikowi polskiemu tekst na poziomie popularnym, dostosowanym widocznie do erudycyjnych możliwości przeciętnego czytelnika. Przyznać trzeba, że w typie uczoności Erazma była przebogata hojność synonimów i wyliczeń, świeżo ze skarbca starożytności przyswojonych, którymi delektowałby się humanista-poliglota, nie zmógłby ich jednak i nie ogarnął czytelnik sięgający po książkę tłumaczoną. Weźmy cytat:

ipsum hominem garrulum [...] vocamus *Architae crepitaculum*, qui finem loquendi facere nescit, *Dodoneum aes*, *Arrhabium tibicinem*, *Spermologon*, *Dauliam cornicem*, *Tellenitiam echo*, *balneatorem* [c6] — przywłaszczają takiego człowieka, który końca w swej mowie nie ma, jakiemu naczyniu, które dzieciam ku igraniu, aby im brzmiało, albo też ku straceniu czasu czynią a wymyślono [D6v].

Najczęściej śladu nie zostało w polskim przekładzie po nazwach starożytnych bogów — tłumacz opuszczał fragmenty tekstu, takie jak np.:

veteres fingunt a Mercurio conditas civitates [q7v];
habebant Apollinis et Aesculapii phana [y2v];

w innych zaś nazwę bóstwa zamieniał na wyobrażane przez nie pojęcie, np.:

Astrea, loquar enim poëtarum more, fugiens [a6] — mam mówić sposobem poetów [...], iż *sprawiedliwość* [...] będąc wygnana [A2v];
Curate nunc corpora, *apud Proserpinam* coenaturi [f2v] — Teraz obiedujcie, ponieważ niekto [...] *na onym świecie* będzie wieczerzał [H2].

Wyjątkowo tylko, w dłuższym pouczającym fragmencie, z którego tłumacz nie chciał zrezygnować, ostał się *Satyrus*:

Credidit antiquitas esse *satyros quosdam* in nemoribus, semihomines et semicapros [...] *Satyrus* [r5v—r6] — Mieli za to starzy ludzie, eż mieszkali w lesiech, *niejakie źwierzęta*, połowicę człowieka, połowicę kozła [...], on *Satyrus* [Bb7r—v].

---

[42] Zob. *ibidem*, s. 70.

Dowolne opuszczanie tekstu oryginału obserwujemy też przy nazwach starotestamentowych, np.:

Viderat enim *Esdras* Iudaeos ducentes in matrimonium mulieres *Azotidas, Amnonitidas* et *Moabitidas* [y7] — gdy Żydowie pojąwszy w małżeństwo żony *obcych narodów* [Kk5].

Dodajmy jednak, że takie praktyki translatorskie nie były ówcześnie wyjątkowe. Bronisław Nadolski cytuje usprawiedliwienie tłumaczącego psalm ze skomplikowanym wersetem (r. 1531): „iż wielką trudność a niewyrozumienie czynią w polskiej mowie, która jest niedostateczna, opuściłem je" [43], pomijał Bazylik nieistotny zapewne jego zdaniem lub zawiły tekst łaciński [44], pomijał słowa lub zdania biblijne Rej, według Górskiego chyba z nieuwagi [45].

Jako dokładny filolog, sam wydawca i komentator starych tekstów, opatrywał Erazm wzmianki i przytoczenia biblijne lokalizacją, z podaniem księgi, a czasem rozdziału, umieszczając ją już to wewnątrz tekstu, już to na marginesach. Polski tłumacz na ogół z tych filologicznych informacji rezygnował, np.:

Sic enim Paulus scribit *Galatis* [p7v] — Abowiem święty Paweł pisze o takich [Z4v];
[z marginesów:] 1. Reg. 25 [q7v]; Iacob. 3 [q8]; 1. Cor. 4, Rom. 12 [x2v].

Także po rozważaniach komentatorskich samego Erazma, z powołaniem się na źródła i na innych badaczy, nie pozostało śladu w popularnym przekładzie, np.:

Petitus erat idem Ioseph antea calumniis fratrum suorum [...]. *Sic enim habet translatio Septuaginta, ac mea sententia magis quadrat* haec figura Christo, quem Iudaei multis criminibus accusarunt apud pontificem et praesidem. [...] *Postremo Chrystostomus interpres, sequitur hunc sensum, quem adduximus. Nec Hieronymus meminit huius loci correcti in traditionibus Hebraicis* [n5—n5v] — Tegoż też Józefa przed ojcem potwarzali bracia jego. A wszakóż to była figura męki Pana Chrystusowej, którego Żydowie z wiele występów winili a skarżyli przed biskupy i przed Piłatem [T8].

Innym odstępstwem od treści oryginału było stępienie ostrza krytyki Erazma. Polski tłumacz łagodził czasem pełen oburzenia ton autora, np.:

[o błaznach, oszczercach, oszustach i donosicielach:] et ludus est quotidianus sub pallio philosophico, sub veste sacrosancta, *agere scurram, sycophantam, impostorem, quadruplatorem et quid non*? Pudet enim me pigetque reliqua com-

---

[43] Zob. Nadolski, *op. cit.*, s. 477.

[44] Zob. Hrabec, *O języku Bazylikowego przekładu „De Republica emendanda" Andrzeja Frycza Modrzewskiego*, s. 405, 412.

[45] Zob. Górski, *op. cit.*, s. 93.

memorare [i6v—i7] — A ci, co chodzą w zakonnym albo w duchownem odzieniu, a żywot taki czynią, że mię srom o tym mówić [O3v]; [o potwarzy:] Vitium hoc [...] irrepsit *in aulas principum, in scholas eruditorum, in collegia sacerdotum, in sodalitates monachorum* [p] — Już tego pełno *wszędy, tak u świeckich jako u duchownych* [Y3].

W innym miejscu tłumacz opuścił całą stronicę, na której mieściła się m. in. pośrednia obrona Lutra:

Nunc quid aliud auditur in omnibus conviviis nisi: ille plusquam haereticus est, ille colludit cum Luthero, ille nihil scit rei theologicae, ille quum habeatur pro bono viro, tale flagitium olim designavit, ille pudendis parentibus natus est [pv].

Być może czasem tekst wydał się tłumaczowi gorszący — i to było powodem opuszczenia:

Quam seditiose debacchantur [nostri pharisaei] in concubinarios sacerdotes [...] nec verentur apud populum asseverare, mulierem quae dormit cum sacrifico gravius peccare, quam si coiret cum animante bruto [q2v].

Górski zwrócił uwagę, że Reja jako tłumacza *Biblii* sprowadzała na manowce wieloznaczność niektórych terminów oryginału[46]. Można by to samo podejrzewać w *Księgach*, np. w opisie cudownego ocalenia św. Pawła od jadu żmii. Z dwu odpowiedników łacińskiego *vipera* — 'żmija' i 'jaszczurka' — wybrano ten pozornie niewłaściwy:

Paulus in insula Melite *viperam* quae prorepserat haerentem manui, protinus excussit in ignem [r4v] — Święty Paweł, gdy był na insule Mellita [!], *jaszczórkę*, która mu sie przypiła do ręki, wrzucił w ogień [Bb5v].

Znajdujemy jednak oboczność *jaszczórka // zmija* w *Nowym Testamencie* przełożonym przez Wujka (1593):

[w komentarzu:] Na wyspie Melicie Paweł od *zmije* zakąszony nic nie był obrażon [s. 505] // wyrwawszy się *jaszczórka* [...] uchwyciła się ręki jego [...], wszakoż on strząsnąwszy bestyją w ogień, nic złego nie ucierpiał [Act. 28, 3].

Również Linde podaje (*s. v.*) cytat z Sebastiana Petrycego z Pilzna (1609):

Kleopatra [...] *jaszczurki* przysadziła do ciała swego przeciwko sercu, aby od napuszczonego jadu tych bestyj umarła[47].

Wynika stąd, co też notuje Franciszek Sławski[48], staropolskie znaczenie *jaszczurki* 'żmija', trop więc okazał się fałszywy, a bezspornych

---

[46] Zob. *ibidem*, s. 93, 98.

[47] Cyt. za: S. Petrycy, *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego 1609*. Wydał J. Łoś. Kraków 1914, s. 78. BPP 67.

[48] F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. T. 1. Kraków 1952—1956, *s. v.* „Jaszczurka".

przykładów nie udało mi się znaleźć. Z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać można, że przykłady takie były, bo zdarzają się błędy mniej usprawiedliwione, wynikłe z niezrozumienia tekstu lub braku erudycji, np.:

Sunt probra, quae nobis non est in manu corrigere, veluti si quis *apud Scythas*, aut ex pudendo genere, aut pauper natus esset [x8v] — Są ty przymówki, których my oprawić w sobie nie możemy: *Jako u Tatarów*, gdy kto z lekkiego stanu a rodzaju albo ubogi barzo [Hh8v—Ii];

pyxidem, qualis fuisse fertur *Pandorae* [b2] — słojek [...], jaki mienią, że *miał Pandora* [B3].

Bardzo często zdarzają się przekręcenia nazw własnych, o które można winić tłumacza lub drukarzy, np.:

Agasiclis [d2v] — Agássidis [E5v];
Cleomenis [c8v] — Cleomeda [E2];
Ctesiphontem [c8] — Thisiphontem [Ev];
Cynicus [x4v] — Cinius [Hh3];
Eupolis [c4v] — Eupolius [D4v];
Hecataeo [e7] — Herateo [G4v];
Leotychidas [x3v] — Leochitidas [Hh];
Plistarchus [x4] — Pristarchus [Hhv].

Z dotychczasowych rozdziałów — ten o różnicach między oryginałem a przekładem wypadł najobszerniej. Mimo niewątpliwych starań tłumacza, jego niezaprzeczalnego talentu literackiego porównując tekst łaciński z wersją polską doznajemy wrażenia nużącej rozwlekłości. Składa się na nią kilka przyczyn: glosowany sposób tłumaczenia, brak polskich jednowyrazowych odpowiedników, wtrącanie w ciąg tekstu różnorodnych komentarzy: od bliższych określeń osób, miejscowości i dzieł — do formułowania dodatkowych objaśnień sensu tak, by niewprawny czytelnik dostał tekst ze wszech miar zrozumiały. Jeśli do tej dydaktyczno-popularyzatorskiej tendencji dodamy zubożenie stylu i treści oryginału, szczególnie treści, przez stałe opuszczanie fragmentów greckich, a dowolne pomijanie niektórych łacińskich — zmuszeni będziemy nazwać *Księgi* nie przekładem, lecz parafrazą utworu Erazma z Rotterdamu.

ZYGMUNT SALONI

JAN BAUDOUIN DE COURTENAY A POETYKA FORMALISTÓW

Baudouin de Courtenay nie zajmował się nauką o literaturze. Mimo ogromnej rozpiętości zainteresowań nie wykazywał, obserwowanej u wielu wybitnych uczonych lingwistów jego pokolenia, ambicji uprawiania obok zasadniczej dziedziny pracy także drugiej dyscypliny filologicznej. Podkreślał nawet wyraźnie odrębność językoznawstwa od filologii. Żadnego znaczenia dla działalności naukowej Baudouina nie ma kilka drobnych artykułów publicystycznych poświęconych polskim pisarzom (m. in. Sienkiewiczowi), ogłoszonych w prasie rosyjskiej. Ale jest faktem bezspornym, że jedna ze szkół teorii literatury i stylistyki, szkół, w których narodziła się i ukształtowała problematyka XX-wiecznej wiedzy o literaturze, powstała w kręgu uczniów Baudouina de Courtenay, studentów Uniwersytetu Petersburskiego, założycieli (w r. 1916) Towarzystwa Badania Języka Poetyckiego — Opojaz, zgrupowania silniejszego i aktywniejszego niż wysuwające podobne cele Moskiewskie Koło Lingwistyczne. Znajdujemy wśród nich późniejszego historyka języka rosyjskiego Lwa Jakubinskiego, ulubionego ucznia Baudouina [1]. Znajdujemy Jewgienija Poliwanowa, jednego z najoryginalniejszych przedstawicieli lingwistyki radzieckiej, który przez całe życie uważał Baudouina za swego mistrza [2]. Baudouin wywarł wpływ i na innych członków Opojazu. Na pewno słuchaczem Baudouina był Siergiej Bernsztejn, później wybitny fonetyk i fonolog, twórca archiwum dźwiękowego z zapisami recytacji największych poetów rosyjskich XX wieku. Wykładów Baudouina słuchał też, jak sam skromnie stwierdza — z nie największym zrozumieniem, Wiktor Szkłowski — wówczas, w r. 1914, początkujący poeta i krytyk

[1] Zob. W. Szkłowski, *Ze wspomnień*. Przełożył A. Galis. Warszawa 1965, s. 122, 156.

[2] Zob. Е. Д. Поливанов, *Статьи по общему языкознанию*. Москва 1968, s. 8: „Со второго курса мое мировоззрение обусловлено всестороннейшим на меня влиянием моего учителя Бодуэна де Куртенэ — по убеждениям интернационалиста-радикала".

literacki, od 1916 — jeden z wodzów duchowych „szkoły formalnej", później — wszechstronny pisarz.

Zasadniczym hasłem szkoły formalnej było oparcie badań literackich, które we wczesnym okresie istnienia kierunku utożsamiano z badaniem języka poetyckiego, na rzetelnych językoznawczych podstawach. Takie istotne, nie zaś tylko formalne zbliżenie badań nad literaturą do lingwistyki ściśle się zresztą łączyło z tendencjami literackimi epoki. Ogólnie znane są związki, zarówno personalne jak i teoretyczne, szkoły formalnej z futurystami rosyjskimi [3]. Problematyka słowa, języka poetyckiego stanowiła dla futurystów kwestię centralną. Jeden z nich, Nikołaj Burluk, surowo oceniając współczesną naukę o literaturze, pisał:

> Dotychczas filologia była to miłość do anegdoty, do historii obyczaju i kultury, lecz nie do słowa. Daremne są wezwania Szachmatowa, Baudouina de Courtenay i niewielu innych do właściwego rozumienia jej zadań [4].

Ta ocena filologii jako nauki jest niewątpliwie zgodna z opinią samego Baudouina:

> Filologia, tak jak rozwinęła się ona historycznie i jak ją przeważnie uprawiają jej przedstawiciele, jest uczonością, erudycją, znajomością szczegółów, nie zaś nauką, nie umiejętnością w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, gdy tymczasem językoznawstwo jest jednolitą, ściśle określoną umiejętnością. Celem filologii jest powtarzanie i odtwarzanie w wyobraźni życia pewnego plemienia we wszystkich jego objawach [5].

Nie tutaj miejsce na analizowanie zależności futurystów od kubizmu czy też innych czynników wpływających na to, że w przededniu pierwszej wojny światowej pisano w Rosji wiersze pozbawione wszelkiej treści komunikatywnej i operujące samym materiałem słownym lub dźwiękowym; dość stwierdzić, że wiersze takie pisano. I stworzono teorię, która uzasadniała owe praktyki. W stanowiącej manifest futurystyczny broszurze *Wskrzeszenie słowa* pisał w r. 1914 student Uniwersytetu Petersburskiego Wiktor Szkłowski:

> Najdawniejszą twórczością poetycką człowieka było tworzenie słów. Dziś słowa umarły i język stał się podobny do cmentarza. [...]

---

[3] Zob. np. D. Hopensztand, *Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futuryzmu.* „Życie Literackie" 1938, nr 5. — V. Erlich, *Russian Formalism. History — Doctrine.* 's-Gravenhage 1955, s. 24—32. — K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance.* The Hague 1968.

[4] Cyt. za: W. Winogradow, *Język artystycznego utworu literackiego.* W zbiorze: *Rosyjska szkoła stylistyki. U źródeł współczesnej stylistyki.* Wybór tekstów i opracowanie: M. R. Mayenowa i Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 358.

[5] J. Baudouin de Courtenay, *O zadaniach językoznawstwa.* „Prace Filologiczne" t. 3 (1889), s. 93.

I oto teraz, kiedy artysta zatęsknił do żywej formy i żywego, a nie martwego słowa, chcąc mu nadać oblicze, przełamał je i wykoślawił. Przyszły na świat „improwizowane", nowo tworzone wyrazy futurystów. Raz tworzą oni ze starych rdzeni nowe słowa (Chlebnikow, Guro, Kamienski, Gniedow), to znów rozpołowiają je rymem — jak Majakowski, to nadają im za pomocą rytmu wiersza nieprawidłowy przycisk (Kruczonych). Rodzą się słowa nowe, żywe. Starożytne brylanty słów odzyskują dawny blask. Nowy ten język jest niezrozumiały, trudny i nie daje się czytać jak komunikaty giełdowe. Nie jest on nawet podobny do ojczystego języka, aleśmy się nazbyt przyzwyczaili za naczelne wymaganie, stawiane językowi poetyckiemu, uważać jego zrozumiałość [6].

Na poparcie swych tez Szkłowski przytacza argumenty: nie tylko w poezji futurystycznej można spotkać wypadki użycia języka pozarozumowego czy choćby tylko na wpół pozarozumowego — są nim chociażby teksty obrzędów religijnych różnych ludów i wyznań. Argumenty te pochodzą z wykładów Baudouina, których Szkłowski wówczas słuchał. W broszurce nie ma bezpośrednio odwołania się do autorytetu polskiego uczonego, zależność tę stwierdził Szkłowski w swych późniejszych pracach [7]. Zresztą zareplikował dwoma artykułami sam Baudouin [8]. W pierwszym z nich, *Слово и „слово"*, pisał:

В моем *Сборнике задач по введению в языковедение по преимуществу применительно к русскому языку* (Петербург 1912), под № 39 и 44, можно найти „слова", вроде облюбованных „будетлянами" (тоже хорошее „слово"): „пермисат, мыргамать... пуркалбан... куртулбас... вырдугут, выкороть... водокорак, пуриклака"...

Но эти „заумные слова" приводятся мною в опровержение ходячего мнения, что „слова состоят из звуков", точнее, из букв [9].

W dalszym ciągu Baudouin dowodzi, że tych jego słów, podobnie jak słów futurystów, nie można nawet po rosyjsku jednoznacznie przeczytać, już choćby z tego względu, że nie wiadomo, w którym miejscu powinny być akcentowane i czy akcentowane *e* czytać jako *e*, czy jako *o*. Rozwijając te myśli w drugim artykule, Baudouin ironicznie stwierdza, że kult „słowa jako takiego" jest w istocie kultem „litery jako takiej", bo wcale nie wiadomo, jak czytać litery w nowych „słowach".

Na surową krytykę profesora zareagował z kolei student, który tak opisuje dalsze fakty:

Poszedłem do Baudouina de Courtenay i osobiście wręczyłem mu broszurkę, obejrzałem ubogie, zapchane książkami mieszkanie. Nastroszona, zmienia-

[6] Cyt. za: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 55, 61.

[7] Zob. Szkłowski, *op. cit.*, s. 114—124. Pierwodruk w: „Знамя" 1961, nr 4. Pierwszą, krótszą i różniącą się w pewnych drobnych szczegółach relację o tych samych faktach podał Szkłowski w swej wcześniejszej książce *Третья фабрика* (Москва 1926, s. 51—52).

[8] И. А. Бодуэн де Куртенэ: *Слово и „слово"*; *К теории „слова как такового" и „буквы как таковой"*. „Отклики", dod. „Дня" 1914, nr 7/8. Przedruk w: *Избранные труды по общему языкознанию*. T. 2. Москва 1963.

[9] Cyt. za: Бодуэн де Куртенэ, *Избранные труды по общему языкознанию*, s. 241.

jąca szyki armia książek wypełniała kiepsko pomalowane półki; stała tu również moja cienka książka obłożona w niebieski papier po cukrze.

Ogłosiliśmy, że odbędzie się odczyt z dyskusją: *O żywym słowie*.

Oczywiście w szkole Teniszewa.

Mała sala szkoły współczuła studentowi, który przemawiał, ubrany w długi, uszyty nie na niego surdut studencki. Surdut ten był nie do zniszczenia, jak zbroja ze stali, i służył mi, jak Don Kichotowi, za skórzaną kamizelę. Mówiłem z ożywieniem, poprawiając kasztanowe kędziory, z których koloru nie pozostało nawet wspomnienie.

Baudouin de Courtenay podniósł się z miejsca i jeszcze przed rozpoczęciem dyskusji wygłosił przemówienie o tym, że właśnie dziś, na początku 1914 roku, nie wolno odrywać słowa od treści, tak jak nie wolno odrywać literatury od życia.

Baudouin używał terminów lingwistycznych, nie pozwalając w ten sposób, by prystaw mu przerwał, i mówił o tym, co się kryje za polityką językową, o tym, jak daremne i marne są próby zniszczenia języków, próby zdławienia mniejszości narodowych, mówił o zemście narodów.

Potem następowały dygresje na temat tego, czym jest język, czym jest fonem. Prystaw wstawał kilka razy, lecz ani razu nie wstał naprawdę [10].

Cały kilkunastostronicowy fragment wspomnień Szkłowskiego poświęcony Baudouinowi świadczy o tym, jak Szkłowski i jego kompani cenili polskiego uczonego za jego bezkompromisową postawę, odważną myśl. A Baudouin, choć musiał odczuwać sympatię do ruchliwych młodych ludzi, z którymi zechciał publicznie dyskutować, nie uznawał ich eksperymentów, w dodatku był rozdrażniony tym, że powoływali się na niego, choć jego nauki nie zrozumieli i nie przemyśleli. Pisał w artykule *Слово и „слово“*:

Из человеческого тела могут исходить разные звуки и разные звукосочетания. Но если они выходят даже изо рта человеческого, и если они даже совпадают со звуками и звукосочетаниями речи человеческой, они могут составлять слова и словосочетания только при непременном условии, что эти слова и словосочетания ассоциируются или сцепляются в человеческой психике с представлениями известного значения и подходят тоже под известные свойственные языку морфологические, строительные типы [11].

Futuryści nie rozumieli znakowego, a może nawet systemowego (?) charakteru języka.

Sytuacja była więc taka, że futuryści wyrażali się o starym profesorze z najwyższym szacunkiem, jako o kimś, kto stanowi zaprzeczenie uniwersyteckiego skostnienia i rutyny, Baudouin zaś odsądzał nową szkołę poetycką od czci i wiary.

U młodych literatów, wśród których byli zresztą Majakowski i Chlebnikow, nie umiał dostrzec pierwiastków oryginalnego artyzmu, widział tylko prowokacyjną dziwaczność.

---

[10] Szkłowski, *op. cit.*, s. 122—123.

[11] Cyt. za: Бодуэн де Куртенэ, *Избранные труды по общему языкознанию*, s. 242.

Gdy później futuryści utemperowali nieco swe szokujące eksperymentatorstwo, związek ich programu twórczego z programem naukowym nowoczesnego językoznawstwa pozostał faktem niewątpliwym. W ten sposób określa go w r. 1923 językoznawca Grigorij Winokur w artykule *Futuryści — budowniczowie języka*:

> tymczasem zaś podkreślę rzeczywiście ważną dla lingwisty cechę futurystycznej słowotwórczości: ta twórczość słowna jest nie tyle leksykalna, ile gramatyczna. Taka właśnie może być prawidłowa językowa wynalazczość, ponieważ suma językowych nawyków i wrażeń, zwykle określana jako „duch narodu", jest stwarzana przede wszystkim przez system językowy, tj. zespół relacji istniejących między oddzielnymi częściami złożonego mechanizmu językowego. Należy z całym naciskiem podkreślić i wyjaśnić, że prawdziwa twórczość językowa — to nie są neologizmy, lecz szczególne użycie słów: nie niezwykłe nazwy, lecz swoisty szyk wyrazów. Futuryzm zrozumiał to [...], twórczość gramatyczna jest niematerialna. Dokonuje się nie przez wnoszenie nowych językowych elementów, lecz nowych językowych s t o s u n k ó w. [...] Cała rzecz w tym, że twórczość dźwiękowa może być twórczością w pełni językową, ale tylko o tyle, o ile ma się na myśli dźwięki j ę z y k a w ł a ś n i e, a nie dźwięki jako po prostu akty psychofizjologiczne. O tyle, o ile dźwięk jako materiał poetycki jest traktowany łącznie z jego semantycznym zabarwieniem, z jego wartością (значимостью) — możemy mówić o twórczości w dziedzinie pewnej „dźwiękowej gramatyki". [...] Po długotrwających kłopotach i zabiegach lingwistyka współczesna doszła wreszcie do twierdzenia, że dźwięk należy do języka tylko o tyle, o ile posiada znaczenie (значит), o ile wchodzi w relację z innymi dźwiękami w systemie [...]. Nie „magia słów", lecz wewnętrzny mechanizm słowa pociąga ku sobie futurystów [12].

Sąd taki niezupełnie się zgadza z tym, co dziewięć lat wcześniej pisał o twórczości językowej futurystów Szkłowski, ale po pierwsze ukazał się w organie futurystów „Леф", po drugie zaś Baudouin nie mógłby zarzucić Winokurowi, że nie rozumie współczesnych teorii językoznawczych. Może więc myśl Baudouina fascynowała futurystów dlatego, że odkrył on w języku to, co istotne, to, co oni chcieli wyeksponować w swej twórczości poetyckiej.

Eksponując zaś te elementy, podsuwali materiał nie tylko teoretykom literatury, lecz nawet językoznawcom. Roman Jakobson, wspominając tamte czasy, stwierdza, że podnietą i materiałem jego pierwszych prac nad analizą języka były wiersze Wielemira Chlebnikowa właśnie dlatego, że poprzez „wewnętrzną deklinację słów", jak меч/мяч, бык/бок, „podsuwały intuicyjne uchwycenie nieznanej całostki", której jednolita teoria została zbudowana w dwadzieścia lat później [13].

W tych dwóch ujęciach, Winokura i Jakobsona, futuryzm w poezji i fonologia w językoznawstwie pokazane są jako prądy bliskie. Nie

[12] Cyt. za: M. R. M a y e n o w a, wstęp do: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 25.

[13] Zob. R. J a k o b s o n, *Retrospect*. W: *Selected Writings*. T. 1. 's-Gravenhage 1962, s. 632—633.

było więc sprawą przypadkową, że futuryści powoływali się na Baudouina, tak jak nie było sprawą przypadkową, że uważała go za swego poprzednika praska szkoła lingwistyczna.

Jej przedstawiciel, Jan Mukařovský, następująco określa stosunek wzajemny fonologii i poetyki:

L'application du point de vue phonologique est donc d'une utilité essentielle pour l'analyse du côté phonique de l'oeuvre d'art littéraire:

1° Elle aide à établir une délimination entre les qualités purement acoustiques (que l'on pourrait aussi appeler „déclamatoires"), facultatives au point de vue de l'oeuvre, et entre ces éléments phoniques qui sont des parties intégrantes de sa structure.

2° Elle donne la possibilité de s'occuper du rapport structural entre le côté phonique et les autres éléments du poème. Ce rapport n'est pas celui d'un parallélisme automatique, mais celui d'une interaction mutuelle et active entre les membres des deux groupes. Si l'on ne se rend pas compte de cette interaction, il est sûr que dans toute analyse on déformera l'un et l'autre côtés de l'oeuvre. Tel est le profit que la poétique pourra tirer des études phonologiques. Mais on pourrait aussi retourner la question qui est à la base de cet article et dire: la poétique peut-elle, à son tour, être utile à la phonologie? La réponse à cette question ne peut être autre qu'affirmative, si l'on considère le caractère spécial de la langue poétique. Une langue fonctionnelle ayant pour but la désautomatisation des moyens d'expression, une langue où tout élément linguistique, même celui qu'habituellement on remarque le moins, peut prendre la valeur d'un procédé nettement téléologique, doit fournir des matériaux inappréciables à toute analyse phénoménologique du langage. Grâce à la langue poétigue, on peut parfois distinguer plusieurs éléments linguistiques, nettement caractérisés par rapport à leur fonction, là où du point de vue de la langue de communication on n'aperçoit qu'une complication incertaine et inquiétante. La poétique, qui étudie la langue de la poésie au point de vue de sa fonction spéciale, peut donc, en adoptant le point de vue phonologique, espérer de recevoir, mais aussi de pouvoir donner[14].

Cytat ten — wyjęty z pracy opublikowanej wtedy, gdy zorientowany językoznawczo kierunek poetyki ma już na swym koncie pierwsze osiągnięcia — wyjaśnia przekonująco, dlaczego Baudouin, wyraźnie podkreślający odrębność językoznawstwa od filologii, mógł wywrzeć istotny wpływ na XX-wieczną poetykę i stylistykę. Był mianowicie pionierem językoznawstwa strukturalnego, twórcą fonologii — a nowa formalistyczna teoria literatury nawiązywała właśnie do nowoczesnego językoznawstwa.

Toteż nazwisko Baudouina pojawia się wielokrotnie w rozprawach formalistów i badaczy nie podzielających w pełni poglądów Opojazu czy Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, lecz reprezentujących lingwistyczny program badań nad wierszem. Wskazywano na to, że for-

---

[14] J. Mukařovský, *La Phonologie et la poétique*. W: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*. IV. Prague 1931, s. 287—288.

maliści nie uznają niemal żadnych autorytetów[15]. Do nielicznych, obok Potiebni i Wiesiołowskiego, należy Baudouin de Courtenay. Weźmy kilka przykładów.

Do Baudouina odwołuje się Lew Jakubinski w swej rozprawie *O dźwiękach języka poetyckiego* (1916). Konkretne odwołanie się jest zresztą mniej ważne: istotna jest postawa badacza, ukształtowanego pod bezpośrednim wpływem Baudouina de Courtenay, i wnioski, do których dochodzi. Mogą na nie rzucić światło dwa następujące cytaty, z początku i z końca rozprawy:

> Zjawiska języka powinny być sklasyfikowane między innymi z punktu widzenia tego celu, który zamierza osiągnąć mówiący, gdy posługuje się materiałem językowym w każdym danym wypadku. Jeśli jest to czysto praktyczny cel porozumienia się, mamy do czynienia z systemem języka praktycznego, w którym wyobrażenia językowe (głoski, cząstki morfologiczne i in.) nie mają samoistnej wartości i są tylko środkiem porozumienia się. Ale można sobie wyobrazić i inne systemy językowe (istnieją one zresztą), w których cel praktyczny schodzi na dalszy plan, a związki językowe nabierają własnej wartości.
>
> Językoznawstwo współczesne rozpatruje prawie wyłącznie język praktyczny; tymczasem badanie innych systemów jest także zadaniem doniosłym. W niniejszym krótkim artykule postaram się zwrócić uwagę na pewne właściwości psychofonetyki tego systemu językowego, który występuje u poetów w trakcie procesu twórczego. System ten nazywam umownie językiem poetyckim.

> Kończąc na tym swe krótkie uwagi o dźwiękach w języku poetyckim, powtarzam swe główne wnioski: w językowym myśleniu poetyckim dźwięki pojawiają się w jasnym polu świadomości; w związku z tym powstaje emocjonalny stosunek do nich, który z kolei pociąga za sobą ustalenie pewnej zależności między „treścią" wiersza i jego dźwiękami; temu ustaleniu pomagają także ruchy ekspresywne narządów mowy[16].

Jakubinski wyraźnie zajmuje w kwestiach fonologicznych stanowisko baudouinowskie, nawet z charakterystycznym dla starego Baudouina elementem psychologizmu. Warto zwrócić uwagę na to, że rozwija również teorię swego drugiego nauczyciela i zarazem ucznia Baudouina, Lwa Szczerby, rozgraniczającego styl ustny i pisany. Zresztą Szczerba, choć nie sformułował konsekwentnego i jasnego programu badań nad językiem dzieła literackiego, był w zakresie analizy lingwistycznej tekstu poetyckiego niewątpliwie poprzednikiem formalistów.

Rozprawie Jakubinskiego, a już nawet zacytowanemu tu ostatniemu jej zdaniu, można by z dzisiejszego stanowiska zarzucić uproszczenie problemu i naiwność. Ale została ona napisana w pierwszym okresie

---

[15] Zob. Erlich, *op. cit.*, s. 37 n.

[16] Cyt. za: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 133, 150.

działalności „szkoły formalnej" — i wysuwając nowy problem, robiła to w sposób przesadny. W późniejszych swych pracach radzieccy teoretycy literatury przezwyciężą tę charakterystyczną dla pierwszych wystąpień przesadę.

Podobnych uproszczeń uniknął np. inny uczeń Baudouina, Siergiej Bernsztejn, w studium *Wiersz a recytacja*, opublikowanym w roku 1927. Na prace fonologiczne mistrza powołuje się wielokrotnie. Warto może przypomnieć tu jeden przykład. Chodziło o teorię Baudouina, że *i* oraz *y* rosyjskie stanowią warianty jednego fonemu: *i* tzw. *mutabile*, która świadczy o tym, że psychologiczna definicja fonemu, używana przez Baudouina w późniejszych jego pracach, nie była zupełnie adekwatna do pojęcia: bardziej funkcjonalnego niż psychologicznego. Odkrycie jedności fonologicznej *i* oraz *y* uważa Jakobson za jedną z największych zasług Baudouina, świadczących o jego prekursorstwie w stosunku do językoznawstwa współczesnego [17].

Ale przyjrzyjmy się, jak Bernsztejn określa różnice między sztuką poetycką a recytacyjną:

> Jak wszelka mowa artystyczna, mowa wierszowana jest mową skonstruowaną, a także — to jest jej cechą odróżniającą — skonstruowaną przede wszystkim pod względem fonicznym. Niemniej, jak każda mowa, niekoniecznie jest ona mową brzmiącą materialnie: jest ona tylko, jak każda mowa, zdolna do brzmienia. Elementy foniczne istnieją w języku nie tylko jako dźwięki: żyją one również w planie psychicznym — jako wyobrażenia (fonemy i wyobrażenia akcentowe) — oraz w planie funkcjonalnym — jako elementy systemu językowego.
>
> To rozróżnienie — z jednej strony elementów fonicznych systemu językowego, z drugiej zaś ich materialnej realizacji dźwiękowej, ma istotne znaczenie dla rozumienia problemu stosunku recytacji do wiersza.
>
> Materiał tych dwóch rodzajów sztuki jest różny: poeta dysponuje tylko elementami systemu językowego, przede wszystkim elementami fonicznymi, recytator buduje swe dzieło z materialnych dźwięków; sztuka poetycka jest niematerialna, recytacja na wskroś materialna, w tym samym stopniu jak architektura czy rzeźba. Do struktury wierszowej wchodzą tylko cechy konstytutywne zjawisk fonicznych, choć nie zawsze są one identyczne z konstytutywnymi cechami fonicznymi mowy praktycznej [18].

Taka analiza problemu teoretycznoliterackiego byłaby wręcz niemożliwa bez aparatu fonologii.

Zasługi Baudouina dla zbudowania aparatu nowoczesnej stylistyki i teorii literatury podkreślają również uczeni znajdujący się w latach dwudziestych w. XX w kręgu oddziaływania formalistów, lecz sami nie

---

[17] Zob. R. Jakobson, *Kazańska szkoła polskiej lingwistyki i jej miejsce w światowym rozwoju fonologii*. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" z. 19 (1960), s. 17—18.

[18] Cyt. za: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 216—217.

zaliczający się do tzw. szkoły formalnej: Wiktor Żyrmunski i Wiktor Winogradow [19].

Następne lata pokazały jeszcze wyraźniej płodność badań nad językiem artystycznym stosujących metody językoznawstwa współczesnego. Pierwszy krok na tej drodze zrobili badacze rosyjscy w drugim i trzecim dziesiątku XX wieku. To, że operowali oni aparatem naukowym wczesnego językoznawstwa strukturalnego, jest rzeczą niewątpliwą. Nie można wykluczyć tego, że poszczególni przedstawiciele „szkoły formalnej" już we wczesnym okresie swej działalności znali i przemyśleli prace de Saussure'a [20]. Lecz na pewno silniejszy był wpływ drugiego prekursora współczesnego językoznawstwa, Jana Baudouina de Courtenay [21]. Jego uczeń i przedstawiciel szkoły formalnej, Jewgienij Poliwanow, w ten oto, chyba trochę przesadny, sposób ocenia jego wpływ:

> И в частности, например, относительно прошумевшей посмертной книги де Сосе сюра можно уверенно утверждать, что в ней нет никаких новых положений, которы не были бы нам уже известны из учения Бодуэна де Куртенэ[22].

---

[19] Zob. V. Żyrmunskij, *Wstęp do poetyki*. Warszawa 1934, s. 21—22 (wyd. rosyjskie: 1928). — L. Spitzer, K. Vossler, V. Vinogradov, *Z zagadnień stylistyki. Studia*. Warszawa 1937, s. 65. Tamże dalej — analiza postawy metodologicznej L. Szczerby. Cytat pochodzi z przekładu części książki W. Winogradowa *О художественной прозе* (1930).

[20] Wpływ de Saussure'a na formalistów analizuje K. Pomorska (*Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej*. „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 4). Moim zdaniem autorka wpływ ten przecenia.

[21] Zob. А. А. Леонтьев, *И. А. Бодуэн де Куртенэ и петербургская школа русской лингвистики*. „Вопросы языкознания" 1961, nr 4.

[22] Е. Д. Поливанов, *Круг очередных проблем современной лингвистики*. W: *Статьи по общему языкознанию*, s. 185.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

JADWIGA CZACHOWSKA, ROMAN LOTH

BRZYDKA RECENZJA

W SPRAWIE OCENY MONOGRAFII BIOBIBLIOGRAFICZNEJ BOYA PRZEZ JANUSZA STRADECKIEGO *

Bibliografia jest jedną z tych niezbędnych, a niewdzięcznych dziedzin piśmiennictwa naukowego, których rezultaty oceniane bywają jedynie przez wąski krąg specjalistów. Rezonans krytyczny prac bibliograficznych stoi w jaskrawej dysproporcji do ich społecznego zapotrzebowania i użytkowości. Dla czytelnika bibliografii ważna jest szybka i precyzyjna informacja; jeśli ją otrzymuje — mniej istotna wydaje się forma, w jaką ją ujęto. Toteż użytkowników bibliografii jest legion, specjalistów zaś, interesujących się problemami jej konstrukcji, tylko szczupłe grono. W tej sytuacji głos fachowca o pracy bibliograficznej, zamieszczony w piśmie naukowym, liczy się znacznie bardziej niż głos krytyka zajmującego się innymi rodzajami twórczości. Tym większa odpowiedzialność recenzenta — i tym ostrożniej winny być wygłaszane oceny i ferowane wyroki.

Dlatego też nie od rzeczy będzie zastanowić się pokrótce nad ogólnymi kryteriami oceny prac bibliograficznych, zanim przyjdzie poruszyć pewne problemy szczegółowe wiążące się z recenzją Janusza Stradeckiego o książce Barbary Winklowej *Tadeusz Żeleński (Boy)*.

Typ prac określanych mianem monografii biobibliograficznej, jaki wykształcił się ostatnio w dokumentacji historycznoliterackiej, gromadzi w założeniu komplet informacji bibliograficznych i obszerny wybór danych biograficznych dotyczących omawianego w pracy pisarza. Podjęcie takiego opracowania, wymagającego wielkich nakładów czasu i trudu, opłacalne jest tylko w odniesieniu do pisarzy najwybitniejszych i tylko w sytuacji, gdy nie istnieją dostatecznie kompletne opracowania podobnego rodzaju. W tych okolicznościach — najczęściej jest to bibliograficzna pustka — pojawienie się monografii biobibliograficznej, opracowanej z większą lub mniejszą dokładnością, daje badaczowi do ręki instrument niezwykłej wagi: szczegółowy przewodnik po twórczości (ewentualnie i po biografii) pisarza, a ponadto — skoro jest to postać dla literackich dziejów pierwszoplanowa — i po sporym obszarze otaczającej go bezpośrednio historii literatury. Istotne znaczenie monografii biobibliograficznej ocenić więc można właściwie tylko na tle dotychczasowej sytuacji materiałowej w danej dziedzinie badań. Jest to postulat nieodzowny i elementarny.

Drugim z podstawowych elementów oceny, zgodnie z zasadami niepisanego, lecz ogólnie przyjętego obyczaju naukowego, jest jej obiektywizm. Recenzja jest typem

* Zob. „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1, s. 376—400.

oceny zasadniczo odmiennym od polemiki, pamfletu czy paszkwilu; to tamtym przysługuje jednostronność spojrzenia, prawo do wyolbrzymienia i karykatury. Praktyka naszej krytyki literackiej często zaciera, niestety, te granice. Krytyka naukowa nie może sobie na to pozwolić pod rygorem utracenia praw do epitetu „naukowa". Nie uratują jej wówczas żadne pozory fachowości i erudycji.

Wymóg to szczególnie istotny w omówieniach prac bibliograficznych i faktograficznych, gdzie, w odróżnieniu od tzw. prac interpretacyjnych, przeciwstawienie własnych koncepcji koncepcjom recenzowanej pracy nie wyczerpuje oceny, lecz ją rozpoczyna; gdzie główny akcent recenzji — zgodnie z charakterem i celem omawianego dzieła — kieruje się na sprawność, rzetelność i precyzję informacji w ramach przyjętej koncepcji. Dlatego też ocena wszelkich prac z zakresu szeroko rozumianej dokumentacji (bibliografii, kronikarstwa, edytorstwa naukowego, leksykografii itp.) musi uwzględnić aktywa i pasywa tej wielkiej rejestracji faktów i materiałów. I nie samo wyliczenie błędów i niekonsekwencji — nieuniknionych, jak wykazuje praktyka, w każdym większym dziele dokumentacyjnym — lecz ustalenie właściwych proporcji ilościowych i jakościowych między informacją prawdziwą i fałszywą, odkryciem i pominięciem, stanowić może podstawę oceny informacyjnych walorów pracy, a więc rzeczywistej wartości dzieła.

Trzecim wreszcie elementem nieodzownym w rzetelnej ocenie monografii biobibliograficznych (jak zresztą każdej pracy) jest wyraźne wyodrębnienie generalnych założeń i ich praktycznej realizacji. Krytyka może dotknąć teoretycznych i metodologicznych podstaw bibliografii ustalających jej zakres, zasięg, układ, zasady opisu — i może ocenić również wykonanie przyjętej koncepcji. Byłoby jednak rzeczą, oględnie mówiąc, nielojalną wobec autora i czytelnika, gdyby recenzent zechciał zdejmować miarę z konkretnej realizacji dzieła, nie respektując jego podstaw metodologicznych i przykładając do niego wyłącznie kryteria własnych koncepcji. Taka praktyka pozwalałaby np. wyliczać dziesiątki poloników zagranicznych jako przeoczenia „Przewodnika Bibliograficznego", mnożąc rejestry rzekomych pominięć.

Są to, jak się wydaje, tak elementarne i na tyle oczywiste postulaty stawiane każdej poważnej recenzji, że formułowanie ich na tym miejscu wydać się może nieporozumieniem. Podobnie jak żenujące byłoby przestrzeganie przed fałszowaniem recenzowanego tekstu czy tendencyjnym doborem materiału dowodowego. A jednak nie zawsze zasady te uwzględniane są w praktyce krytycznej prac dokumentacyjnych. Dowodów na to w ostatnich latach było sporo. Na podstawie wychwyconych (często dość przypadkowo) pominięć i błędów ferowano wyroki oceniające generalnie i poszczególne tomy *Nowego Korbuta*, i *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, i *Słownik muzyków polskich*, i *Wielką encyklopedię powszechną*, i poszczególne bibliografie. Dlatego też wydaje się słuszne przypomnienie podstawowych zasad recenzenckiej lojalności. Tym bardziej że zasad tych nie respektuje również Janusz Stradecki w opublikowanej niedawno recenzji książki o Boyu.

Monografia biobibliograficzna opracowana przez Barbarę Winklową ukazała się w sytuacji, kiedy Boy — uznany powszechnie za jedną z najwybitniejszych indywidualności literackich okresu międzywojennego — nie miał żadnego poważniejszego opracowania dokumentacyjnego. W zakresie bibliografii, która stanowi podstawowy trzon omawianej książki, pracę Winklowej poprzedzały trzy skromne zestawienia: Gabriela Korbuta, Kazimierza Czachowskiego i opracowanie znajdujące się w *Słowniku współczesnych pisarzy polskich* [1]; pierwsze 2-stronicowe, drugie obej-

---

[1] G. Korbut, *Literatura polska*. T. 4. Warszawa 1931, s. 287—288; Dodatek,

mujące 3 strony, trzecie stron 17. Czwartym, jeszcze nie ukończonym, były noty bibliograficzne w poszczególnych tomach *Pism* Boya, opracowane zresztą (jak i hasło w *Słowniku*) przez Winklową. Praca nad tą edycją najdobitniej chyba wykazała potrzebę pełnego zarejestrowania twórczości Żeleńskiego. Dzięki oparciu się na kartotekach do przygotowywanej monografii *Pisma* mogły ukazać się w objętości dwukrotnie przewyższającej łączną objętość książkowych wydań Boya i to już świadczy dowodnie o znaczeniu zgromadzonych przez autorkę materiałów. Postulat kompletnej bibliografii Boya był chyba jednym z najbardziej oczywistych i pilnych zadań w dziedzinie dokumentacji literatury współczesnej. Podobnie przedstawiała się sytuacja w zakresie biografii pisarza: poza *Kroniką życia i twórczości Tadeusza Żeleńskiego (Boya)* (autorstwa Winklowej) w *Pismach* i opracowaniem Stanisława Sterkowicza [2], przynoszącymi garść uporządkowanych informacji o życiu Boya, do dyspozycji badacza stały tylko przyczynki i drobne wzmianki prasowe.

W tej sytuacji można stwierdzić, iż książka Winklowej była pracą bez poprzedników. Liczba 2630 oznaczonych numerami pozycji podmiotowych nie oddaje nawet w części bogactwa zgromadzonych materiałów; na 700 bowiem stronach książki zebrana jest tu nadto ogromna ilość danych nie objętych żadną numeracją: przedruków i przekładów prac Boya, recenzji i artykułów dotyczących jego życia i twórczości, polemik, ustaleń dotyczących genezy i recepcji utworów, wiadomości o działalności kulturalnej pisarza, o inscenizacjach sztuk przez Boya recenzowanych itp. Jest to rezultat nie tylko intensywnych prac zbierackich, ale w równej mierze konfrontacji poszczególnych tekstów, a także krytycznej weryfikacji materiałów.

W ten sposób zgromadzony został podstawowy i w założeniu kompletny zrąb bibliografii podmiotowej, nieznacznie, ale celowo ograniczone zestawienie bibliografii przedmiotowej, w notach zaś biograficznych zarysowana w ogólnym konturze (o wiele jednak dokładniejszym niż kiedykolwiek dotychczas) działalność społeczna i literacka Boya. Dopiero książka Winklowej stworzyła poważną bazę dokumentacyjną dla monografii historycznoliterackiej Żeleńskiego, stając się jednocześnie podstawowym informatorem o jego twórczości, mogącym służyć pracom szczegółowym o samym pisarzu i o wielu problemach literatury międzywojennego dwudziestolecia. Faktów tych nie można negować przy pomocy rejestru błędów i pominięć, przytoczonych — częścią słusznie, częścią niesłusznie — przez Stradeckiego.

Bibliografia Winklowej została przed publikacją przedstawiona w Instytucie Badań Literackich PAN jako rozprawa doktorska, uzyskała tu pozytywną ocenę i akceptację. Pozwolimy sobie odwołać się do sądu prof. Henryka Markiewicza, który w recenzji pisał wówczas m. in.:

„Spośród monografii bibliograficznych pisarzy dwudziestolecia ta była może najkonieczniejsza, ale i najtrudniejsza — ze względu na obfitość i wielokierunkowość produkcji literackiej Boya [...], jej długotrwałość i rozproszenie po czasopismach, liczne wznowienia i kontynuacje polemiczne. Z wdzięcznością chciałbym zaznaczyć, że bibliografia ta oddaje poważne usługi przy przygotowywaniu edycji zbiorowej pism Boya. Korzystali z niej także i będą korzystać badacze jego twórczości. Ale nie

---

s. 39. — K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*. T. 2. Warszawa 1934, s. 425—427. — *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. T. 1. Warszawa 1963, s. 237—254. Ponadto drobne wzmianki w ogólnych kompendiach biobibliograficznych, encyklopedycznych, podręcznikach historii literatury, artykułach prasowych.

[2] B. Winklowa, *Kronika życia i twórczości Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*. W: T. Żeleński (Boy), *Pisma*. T. 1. Warszawa 1956, s. 9—46. — S. Sterkowicz, *Boy, dr Tadeusz Żeleński. Lekarz. Pisarz. Społecznik*. Warszawa 1960.

tylko oni: praca ta stanowi nieocenioną pomoc w studiach nad teatrem i dramatem dwudziestolecia, nad publicystyką społeczno-obyczajową tego okresu, nad recepcją literatury francuskiej w Polsce.

„Recenzja z pracy tego rodzaju jest zawsze kłopotliwa, bo trochę krzywdząca dla autora: wyraz uznania dla ogromnego wysiłku zbierackiego i porządkującego, dla dobrej orientacji w życiu literackim i kulturalnym dwudziestolecia pozostać musi w objętościowej choćby dysproporcji do zastrzeżeń i uzupełnień szczegółowych. Tym mocniej jednak podkreślić należy na wstępie imponujący (»benedyktyński« — powiedziałby sam Boy) trud mgr Winklowej, która naszą wiedzę o twórczości Boya pomnożyła o setki pozycji, dotąd praktycznie niedostępnych, bo pomijanych w wydaniach książkowych przez autora, a nie uwzględnionych w żadnej bibliografii (są tu zaś rzeczy tak ciekawe, jak nekrologi Władysława Mickiewicza i Franca Fiszera czy felieton z r. 1930 o *Ulissesie* Joyce'a), ustaliła wzajemny stosunek tekstów o podobnej tematyce (wiadomo zaś, jak często i przemyślnie pracował Boy — nożyczkami), zestawiła omówienia, recenzje, polemiki itp. dotyczące postaci i twórczości Boya, zebrała wreszcie podstawowe dane o realizacji scenicznej sztuk przez niego recenzowanych (daty, premiery, reżyseria, scenografia)" [3].

Do tej ogólnej oceny zgłoszonej przez wybitnego znawcę przedmiotu i do przykładowo wymienionych przez niego materiałowych osiągnięć pracy dorzucić można (również w trybie przykładowym) kilka faktów i problemów, które ilustrować mogą odkrywczość i znaczenie monografii bibliograficznej Boya. Książka Winklowej ukazała po raz pierwszy w świetle dokumentów takie zagadnienia, jak: przyjaźń z Kazimierzem Tetmajerem, wprowadzającym młodego adepta literatury w świat literacki Krakowa; początki pracy przekładowej Boya; geneza i dzieje „Młodego Teatru" powstałego w 1938 r. w Warszawie z inicjatywy Boya (z pełną dokumentacją sceniczną). Oczywiście i odkrycia szczegółowe (jak np. ustalenie autorstwa przekładu sztuki K. Marlowe'a *Złoty wiek rycerstwa*), których jest w pracy Winklowej wiele, mówią dobitnie o znaczeniu tej monografii dla rozwoju badań nad Boyem.

Tego wszystkiego nie dostrzega w swojej recenzji Stradecki. Nie zauważa on i w kształtowaniu oceny nie bierze pod uwagę faktu, że wiele spośród podanych w książce wiadomości — to odkrycia autorki, dotychczas nie notowane w druku. Przemilcza w ogóle to, że praca zawiera ogromny zasób informacji, których wiarogodności podważyć nie sposób. Drugie zdanie recenzji brzmi: „O zaletach tego typu prac wielokrotnie już pisano, skoncentruję się tu więc na uwagach krytycznych, co nie oznacza, że nie doceniam ogromnego wysiłku, jaki włożyła Barbara Winklowa w opracowanie tej książki. Jej główną wadą jest [...]" (s. 376—377) — po czym 23 strony petitu kontynuują ów wątek „wad". Recenzent pisze wyraźnie: „O zaletach tego typu prac", a więc ogólnie o koncepcji monografii bibliograficznych, nie o pracy Winklowej. Znamienne to przemilczenie [4].

---

[3] H. Markiewicz, *Recenzja pracy doktorskiej Barbary Winklowej: „Monografia biobibliograficzna Tadeusza Boya Żeleńskiego*". 1963. Maszynopis w Bibl. IBL PAN w Warszawie.

[4] O monografii Boya ukazało się kilka recenzji, które przyniosły ogólną pozytywną ocenę książki, m. in.: Z. J. Adamczyk: *Labirynt Boya*. „Polonistyka" 1968, nr 4/5; *Janusowe oblicze Boya*. „Tygodnik Kulturalny" 1968, nr 18. — J. Kydryński, *Wszystko o Boyu*. „Życie Literackie" 1968, nr 11. — Z. Macużanka, *Boy w bibliografii*. „Nowe Książki" 1968, nr 6. — A. Makowiecki, *Rejestr grzechów*

Jedyna ogólna ocena monografii Boya sformułowana przez Stradeckiego wprost i kilkakrotnie w różnych wariantach powtarzana — to „brak jednoznacznie sformułowanej i konsekwentnie zrealizowanej koncepcji” (s. 377), co pociągnęło za sobą „daleko idącą dowolność w uszeregowaniu materiałów, chaos i nieporządek w ich układzie”. W toku dalszych rozważań pojawiają się i inne zarzuty o charakterze ogólnym, wypowiadane wprost lub wynikające niedwuznacznie z przedstawionej dokumentacji: brak orientacji autorki w podstawowej problematyce historycznoliterackiej i politycznej międzywojennego dwudziestolecia (błędy w notach biograficznych), niestaranność opracowania (liczne pominięcia ważnych pozycji, nieprecyzyjna i niekompletna informacja, lekceważenie obowiązujących zasad opisu bibliograficznego). Pretensje to bardzo zasadnicze, w sposób zupełnie wyraźny odmawiające książce wszelkiej wartości; gdyby były słuszne — dziwić by się należało i Instytutowi Badań Literackich PAN, i Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu, że monografię tę wydać się zdecydowały. Z oceną Stradeckiego jednak zgodzić się nie można: stosowana przezeń metoda krytyczna zarówno w swych generalnych założeniach jak i w znacznej części postępowania dowodowego mija się z zasadami obowiązującymi recenzję naukową.

Stradecki bierze na warsztat kolejno poszczególne problemy, aby w wyniku ich analizy dać druzgocącą krytykę wszystkich części składowych książki. Omówienie zaczyna od problemów biografii. Poświęca im połowę swego tekstu, nadając w ten sposób notom biograficznym (stanowiącym merytorycznie jedynie materiał uzupełniający, objętościowo zaś zaledwie 15% książki) niewspółmiernie duże znaczenie. To pozwala mu wyeksponować na miejsce czołowe zarzut braku koncepcji i określić ją jako „»składankową«, metodologicznie oscylującą pomiędzy ujęciem chronologicznym a problemowym, pomiędzy ścisłą faktografią a narracją wyjaśniającą i oceniającą, wreszcie — pomiędzy *sensu stricto* biografią a swoiście ujętą, podaną mianowicie w trybie narracyjnym, bibliografią” (s. 380). Dalsze pretensje recenzenta to: brak uzasadnienia dla wyodrębnienia poszczególnych not; nie sprecyzowany podział materiałów pomiędzy część biograficzną i bibliograficzną; brak motywacji w doborze uwzględnianych faktów; wyolbrzymienie relacji typu antagonistycznego w przedstawieniu Boya na tle literackim epoki; niekompletność danych biograficznych; brak charakterystyki recepcji literacko-artystycznej pisarza.

Jakaż jest podstawa tego rejestru grzechów recenzowanej monografii? Krytyk przeszedł do porządku nad krótką, jednozdaniową, ale wyraźną charakterystyką not biograficznych, wyłożoną przez autorkę we wstępie, by rozbudować własną koncepcję biografii i w oparciu o nią wykazać (bogaty w takim ujęciu) repertuar opuszczeń i niekonsekwencji. Główny postulat tej koncepcji dotyczy usytuowania Boya „w kontekście kultury literackiej epoki”; autorka winna była „ukazać jego działalność i w jej wzajemnych związkach, i w opozycjach, a więc uwzględnić nie tylko relacje antagonistyczne, ale również nieantagonistyczne, ukazać związki danego autora z okreś-

---

wielkiego deprawatora. „Kultura” 1968, nr 13. — B. Sowińska, *Boy z bliska.* „Życie Warszawy” 1968, nr 42. — T. Weiss, *Życie i twórczość Boya Żeleńskiego.* „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 6. — J. Wilgat, rec. w: „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1969. — Rzecz jednak w tym, że żadne z omówień drukowanych w dziennikach i czasopismach literackich nie stanowiło obszerniejszej rozprawy i żadne z nich nie może równoważyć 23 stron recenzji dyskredytującej całkowicie książkę. (Jedyne bardziej szczegółowe omówienie J. Wilgat dotyczyło wyłącznie rozwiązań metodycznych.) Trudno przypuścić, aby recenzent „Pamiętnika Literackiego” nie orientował się w literaturze przedmiotu i słowa swoje pisał w nieświadomości stanu faktycznego.

loną formacją społeczną, z określonym środowiskiem, ukazać go pośród funkcjonujących aktualnie na terenie życia literackiego koterii i ugrupowań. W omawianym wypadku jest to oczywiście problem relacji: Boy — grupa Skamandra" (s. 382) — szczególnie bliski Stradeckiemu jako autorowi bibliografii zawartości „Skamandra" i monografii bibliograficznej Tuwima. Jako dyrektywę organizującą biografię literacką Boya postuluje Stradecki wypływający stąd system relacji: Boy — „Wiadomości Literackie", Boy — kierunki awangardowe, Boy — Młoda Polska i modernizm. Dalsze propozycje mieszczą obszerne i drobiazgowe rozbudowanie informacji o wieczorach autorskich Boya, o jego półoficjalnych i prywatnych spotkaniach literacko-towarzyskich („śniadania" u Bormana i Grydzewskiego, „czwartki literackie" u Kadena, „łabardany" u Goetla [5] itp. — postulat słuszny, choć trudny do zrealizowania ze względu na stan dokumentacji); omówienie artystycznej i literackiej recepcji twórczości Boya: Boy w liryce („wiersze o Boyu, wiersze dedykowane Boyowi i utwory liryczne z oczywistymi aluzjami do publicystyki Boya" (s. 284)); Boy w satyrze; „parodie, trawestacje i pastisze »w stylu Boya« oraz wypowiedzi artystyczne i publicystyczne zawierające cytaty z jego utworów" (s. 385); wreszcie — usytuowanie Boya na ówczesnej mapie politycznej Polski, zwłaszcza przez omówienie stosunku jego do Piłsudskiego i piłsudczyków.

Nietrudno zauważyć, że jest to program pełnej, naukowej biografii Boya, której współwydanie z bibliografią byłoby co najmniej dyskusyjne, nie mówiąc już o ogromie związanej z nią pracy, konieczności reorganizacji warsztatu i zupełnie innej orientacji badawczej. Toteż słuszną, naszym zdaniem, koncepcję obrała autorka monografii Boya, wyodrębniając te wiadomości biograficzne o pisarzu, które stanowią „uzupełnienie i pomoc dla korzystających z bibliografii" [6]. W 25 notach wprowadziła jedynie informacje o działalności literackiej, kulturalnej i publicystycznej Boya wraz z bezpośrednim i ograniczonym jej kontekstem, biografię prywatną (której niedostatki krytykuje Stradecki) uwzględniając tylko w jej bezpośredniej łączności z twórczością. Noty w większości podają informacje nie mieszczące się w adnotacjach do części bibliograficznej, gdyż dotyczące ogólnie całych grup utworów; narracja różni się tu od adnotacji obszernym korzystaniem z cytatu, ale wypływa z podobnych założeń informacyjnych i nie ma ambicji konstruowania literackiej sylwetki pisarza. Jest rzeczą widoczną, że połączenie bibliografii z tak pomyślanym aneksem biograficznym podyktował autorce charakter materiałów: prace lekarskie, wiersze, felietony, recenzje teatralne Boya posiadały bowiem na dużych obszarach wspólną genezę (studia medyczne i praca lekarza, „Zielony Balonik", „Biblioteka Boya" itp.), a także wspólną recepcję (polemiki z całymi grupami artykułów, z dużymi zakresami działalności Boya jako recenzenta, tłumacza, felietonisty), wymagające łącznego omówienia. Scharakteryzowana wyżej koncepcja not jest jednocześnie odpowiedzią na zarzut dowolności w ich wyodrębnieniu chronologicznym, albowiem — zgodnie z uwagą Stradeckiego — nie „żadne wyraźne cezury w biografii Boya ani żadna spójna zasada periodyzacji jego dzieł" (s. 380) stanowiła o ich konstrukcji, lecz tematyka materiału i jego chronologiczna lokalizacja, koordynowana z chronologią bibliografii.

[5] „Zaproszenie z dn. 21 XI 1931 w moich zbiorach" — komunikuje recenzent (s. 384). Szkoda, że nie udostępnił go autorce w trakcie jej prac nad monografią, co nie było trudne, zważywszy na wieloletni codzienny kontakt w tej samej pracowni IBL PAN oraz uczestnictwo w roboczych dyskusjach nad książką. Wzbogaciłoby to monografię o jeszcze jedną cenną informację.

[6] B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*. Warszawa 1967, s. 7. Pozostałe lokalizacje odsyłające do tej książki umieszczamy w tekście.

Sugestie recenzenta, jakoby dystrybucją materiałów pomiędzy bibliografią i biografią rządził jedynie przypadek, ograniczyć trzeba do rzeczywistych proporcji. Powiedziano już wyżej o nie dostrzeżonej przez Stradeckiego podobnej funkcji informacyjnej not, jaką pełnią adnotacje, i o częściowym oparciu na tych samych materiałach, choć w inny sposób wykorzystanych. W kilku przypadkach recenzent ma istotnie rację: trzy nie drukowane odczyty Boya — wbrew zapowiedzi autorki w przedmowie — zarejestrowane zostały wyłącznie w części biograficznej; dotyczy to także kilku innych pozycji, również nie zachowanych w formie pisanej.

Natomiast zarzut podwójnego czy nawet potrójnego rejestrowania tych samych tekstów w notach i w głównym zrębie bibliografii upada przy bliższym zbadaniu. Jest rzeczą zdumiewającą, że Stradecki w ogóle nie zdaje sobie sprawy z tego, co to jest rejestracja bibliograficzna tekstu i uważa za nią k a ż d ą wzmiankę o utworze. Oto kolejne pretensje recenzenta (ze s. 377): *Plotka* o *„Weselu"* rejestrowana jest rzekomo w biografii (s. 173) i w bibliografii (poz. 468). W istocie: tylko w bibliografii — na s. 173 wymieniony jest bowiem jedynie jej tytuł w toku narracji, bez zapisu bibliograficznego. *Jak skończyć z piekłem kobiet* zanotowano rzekomo dwukrotnie (s. 348 i poz. 1473). W istocie: tylko w poz. 1473 — na s. 348 pada jedynie tytuł w obszernej relacji o publicystycznej kampanii Boya w sprawie świadomego macierzyństwa. O recenzjach pisze Stradecki: „Niektóre z tych pozycji zostały zarejestrowane [...] trzy razy: w części biograficznej (w tekście głównym), w przypisach do niej i w adnotacjach do części bibliograficznej" — „Np. recenzja Grzymały-Siedleckiego o przekładach z Moliera — odnotowana w biografii (s. 53), zlokalizowana w przypisie biograficznym (s. 57, przyp. 4) i zarejestrowana w adnotacji (do poz. 139)" (s. 378). Są to informacje fałszywe: 1) na s. 53 znajduje się wyłącznie cytat z recenzji, wpleciony w tok narracji, nie jej „rejestracja bibliograficzna"; 2) przypis 4 na s. 57 zawiera — zgodnie z tym, co pisze recenzent — wyłącznie jego lokalizację (nie wiadomo, dlaczego uważaną przez Stradeckiego za zbędną); 3) w poz. 139 znajduje się właściwy zapis, zgodny z zasadą konstrukcji książki.

Nie wiemy, jak Stradecki wyobraża sobie część biograficzną (obojętne, jak ją nazwiemy: notami biograficznymi czy też, zgodnie z postulatami recenzenta, rozbudowaną biografią literacką) oczyszczoną z tytułów dzieł i cytatów. Nie będziemy też tu kontynuować tego smutnego rejestru nieporozumień i wyimaginowanych niekonsekwencji. Pokazane na konkretnych przykładach dyrektywy postępowania krytycznego patronują całej recenzji Stradeckiego. Z ogromnej aparatury analitycznej, uruchomionej przez recenzenta w celu zdyskredytowania rozdziału materiałów biograficznych i bibliograficznych, zostaje zaledwie drobna część, a uwagi istotne i prawdziwe toną w morzu pretensji pozornych, wynikających z metodologicznego niedowładu.

Raz jeszcze musimy nadużyć cierpliwości Czytelnika, albowiem okazuje się, że autor monografii bibliograficznej Tuwima nie tylko nie wie, co to jest rejestracja bibliograficzna tekstu, ale nie umie odnaleźć w bibliografii poprawnie zapisanej pozycji. Oto kilka — pierwszych z brzegu — przykładów, otwierających w recenzji omówienie bibliografii (s. 389). Niektóre pozycje bibliograficzne, zdaniem Stradeckiego, notowane są „tylko [...] w przypisach biograficznych" — „Np. »podziękowanie« zarejestrowane tylko na s. 176 w przyp. 3". Nieprawda: jest ono w bibliografii jako poz. 492, gdzie ma pełny zapis, w miejscu zaś wskazanym przez Stradeckiego w o g ó l e n i e j e s t z a r e j e s t r o w a n e b i b l i o g r a f i c z n i e, lecz zacytowane *in extenso* w przypisie do noty biograficznej.

Pisze dalej Stradecki: „Czasami dana pozycja występuje w przypisach i w adnotacjach, ale nie ma osobnego zapisu" — „Np. wypowiedź polemiczna Boya *Na*

temat nie przeczytanej książki, odnotowana na s. 560 w przyp. 5 i w adnotacji do poz. 2313". Nieprawda: jest to poz. 2500 (zresztą w innym miejscu recenzji Stradeckiego: w przypisie 8, odnotowana jako obecna w bibliografii, choć na s. 390 po raz drugi wytknięta jako opuszczenie, co już świadczy o zupełnej dezorientacji recenzenta); jej zapis na s. 560 w ogóle n i e j e s t s a m o d z i e l n y m z a p i s e m b i b l i o g r a f i c z n y m, lecz wskazaniem źródła cytatu przytoczonego w nocie, zaś w poz. 2313 tytuł *Na temat nie przeczytanej książki* pada jako dodany przez wydawcę po 18 latach do wydania *Marysieńki* w *Pismach* Boya (1956). Pominięto w bibliografii — zdaniem Stradeckiego — „przedmowę do *Obrachunków fredrowskich*, ogłoszoną pt. *Boy-Żeleński* o *Fredrze* w »Wiadomościach Literackich« (1934, nr 45)". Nieprawda: jest to pozycja 1923.

Oto rezultaty analizy jednej połowy strony (389) recenzji. Ku tym większej kompromitacji recenzenta wszystkie wymienione pozycje zapisane są we właściwych miejscach i możliwe do szybkiego odnalezienia nawet bez pomocy wadliwego skądinąd indeksu tytułowego (który zresztą zawodzi tylko w drugim z przytoczonych przykładów). Ale nie na tym koniec: Stradecki niechcący sam wyjaśnia, dlaczego ostatniej z tych pozycji nie znalazł. Pisze bowiem: „Trudno zresztą ustalić, czy i gdzie zostały zarejestrowane inne przedmowy Boya, skoro pod hasłem »Przedmowa« w indeksie znajdziemy odsyłacz tylko do dwóch pozycji, a pod hasłem »Wstęp« — do trzech pozycji" (s. 389—390). Otóż trzeba wyjaśnić recenzentowi, że ma przed sobą indeks t y t u ł o w y, który rejestruje (w tym wypadku bez luk) tytuł *Przedmowa*, a nie gatunek „przedmowa". Więc i przedmowy *Boy-Żeleński* o *Fredrze* szukać trzeba pod B, nie pod P.

Prowadzona w ten sposób analiza całej recenzji byłaby rzeczą bezcelową. Podobne zarzuty (z tą samą niekiedy dokumentacją) powtarzają się w niej wielokrotnie, zarówno w omówieniu części biograficznej jak bibliograficznej. Zatrzymać się przyjdzie jeszcze nad kilkoma szczegółami, zdaniem naszym dość ważnymi, sąd ogólny na temat omawianej recenzji pozostawiając na koniec niniejszych uwag.

Jedną z powtarzających się kilkakrotnie pretensji recenzenta jest pomijanie w bibliografii istotnych pozycji dotyczących Boya. Z przykładów przytoczonych przez Stradeckiego omówimy dwa, charakteryzujące — jak się wydaje — dwa główne kierunki tych pretensji. Pierwszy (s. 388—389) zmierza ku ogarnięciu bibliografią przedmiotową całego obszaru dyskusji pośrednio dotyczących pisarza, takich jak dyskusja na temat profilu „Wiadomości Literackich" lub „o tzw. badaniach formalnych w literaturze". Zakres pierwszej, możliwy do uwzględnienia w monografii bibliograficznej Boya, jest do rozważenia. Drugi postulat budzi natomiast zdecydowane wątpliwości, jako że dyskusja wykraczała daleko poza „problem Boya". Autorka zarejestrowała — naszym zdaniem, słusznie — te pozycje, które istotnie pisarza dotyczyły bezpośrednio. Stradecki przytacza jednak w swoich uwagach pominięte przez nią „dwie pozycje najważniejsze, odnoszące się bezpośrednio do Boya: referat Marii Rzeuskiej, wygłoszony na Zjeździe Kół Polonistycznych w listopadzie 1935 w Poznaniu, i studium Stefana Kołaczkowskiego *Bilans »estetyzmu«* (1937)" (s. 388—389). Istotnie w referacie Rzeuskiej znalazła się wzmianka [7] polemiczna dotycząca artykułu Boya *Czy myć zęby czy ręce*, celowość zanotowania jej w monografii jest jednak dość problematyczna. Dziwi natomiast postulat wprowadzenia studium Kołaczkowskiego: jest ono zasadniczą rozprawą z Manfredem Kridlem, nazwisko Boya pada tu raz w formie złośliwego wypomnienia, stwierdzenie zaś Stradeckiego, że

[7] M. R z e u s k a, *O tzw. badaniach „formalnych" nad literaturą*. „Ruch Literacki" 1935, nr 9/10, s. 257—258.

całe studium „bezpośrednio" dotyczy Boya i jest w tym zakresie jednym z głosów najważniejszych, zwęża całą problematykę rozprawy do „problemu Boya". Zabrakło tu Stradeckiemu perspektywy historycznoliterackiej [8].

Drugi typ pominięć pozycji pozornie ważnych wiąże się z postulatem recenzenta zmierzającym do wprowadzania najdrobniejszych nawet wzmianek, w których pada nazwisko Boya. Tak np. Stradecki (s. 382) uważa za godny odnotowania pominięty w monografii artykuł Andrzeja Chciuka *Jacy jesteśmy* („Kultura" 1960, nr 1/2), jako relację dotyczącą ostatniego okresu życia Boya. W obszernym tym artykule, poświęconym sprawom polskiej emigracji, nazwisko Boya w ogóle nie jest wymienione; pada jedynie w przypisie, i to jako incydentalna egzemplifikacja nie związanej z Boyem tezy [9]. Na tejże stronie żąda recenzent wprowadzenia do bibliografii nie uwzględnionej rzekomo pozycji *Z dwóch ostatnich lat Boya* („Zeszyty Historyczne" 1963, z. 4). Postulat zbyteczny: pozycja ta znajduje się w monografii Winklowej, zapisana na właściwym miejscu (s. 697), i to z podaniem nazwiska autorki. Odnosi się wrażenie, że Stradecki część informacji zamieszczonych w swojej recenzji czerpał z drugiej ręki, nie fatygując się nadmiernym sprawdzaniem, skoro nie zna imienia Chciuka (podaje błędny inicjał: J.), skoro pozycję autorską wymienia jako anonimową [10].

W kilku miejscach swojej recenzji Stradecki sugeruje wyraźnie niedostateczną orientację autorki w podstawowej problematyce historycznoliterackiej i politycznej międzywojennego dwudziestolecia. Nie należy ani do naszych zadań, ani kompetencji ocena tego zagadnienia. Natomiast ocenić trzeba przytoczony przez recenzenta materiał dowodowy. Zdaniem Stradeckiego, Winklowa w swych omówieniach łączy „na jednej i tej samej zasadzie — za czy przeciw Boyowi — Hulkę-Laskowskiego z »Wiadomości Literackich« i W. Piotrowicza z »Kuriera Wileńskiego« (s. 345), księdza Pirożyńskiego i Witkacego, zaciera między nimi wszelkie linie podziału [...]" *etc., etc.* (s. 386). Drugi z tych zarzutów jest zmyślony od początku do końca: zestawienia księdza Pirożyńskiego z Witkacym w książce Winklowej nie ma. Zarzut

---

[8] Cytujemy w całości fragment dotyczący „bezpośrednio" Boya (S. Kołaczkowski, *Bilans „estetyzmu"*. „Marchołt" 1937, nr 2, s. 173—174): „Na takiej polityce [głoszenia przez Kridla sprzecznych poglądów] wspiera się też ciągły postęp radosnej twórczości. Adoruje się Boya, broni się jego *prestige*'u, zaprasza na przedmówcę do dzieł Mickiewicza wbrew głosom »zacofańców«, gdy Boy jest bożyszczem »postępu«. Potem... przezwycięża się »biografistykę«, odkrywa się nowe lądy, potępia w czambuł przeszłość i znów jest się młodym".

[9] Wiadomość w tym przypisie podana (okoliczności przyjęcia Boya do Związku Pisarzy Radzieckich) jest zresztą we wszystkich niemal szczegółach fałszywa. Informacjom Chciuka zaprzecza zdecydowanie relacja naocznego świadka, Michała Borwicza (zob. jego list do redakcji, w: „Zeszyty Historyczne" 1964, z. 5, s. 249—252), zgodna w zasadzie z przekazem Jarosława Gałana, stanowiącym podstawę omówienia tej sprawy przez Winklową. Za przeoczenie autorki skłonni bylibyśmy raczej uważać nieuwzględnienie listu Borwicza niż drobnego i błędnie informującego przypisu.

[10] Co gorsza, nie fatyguje się nawet zbyt uważnym odczytaniem monografii Winklowej. Stąd zabawny zarzut (przypis 52), że autorka podała jedynie w adnotacji „dwa listy Boya do siebie zaadresowane" zamiast zapisać je jako oddzielne pozycje. Są to przecież listy do Boya; tekst adnotacji brzmi: „[...] W odpowiedzi Boy przesłał do redakcji »Wiad. lit.« replikę i dwa listy do siebie adresowane: pierwszy (z dn. 25 IV 1922 r.) od Przybyszewskiego, drugi (z dn. 25 X 1925 r.) od M. Siedleckiego. Redakcja zamieściła teksty listów w całości" (poz. 1184).

pierwszy oparty jest na następującym fragmencie tekstu: „Głosy przychylnie oceniające *Dziewice konsystorskie* pojawiły się stosunkowo późno i było ich bez porównania mniej (P. Hulka-Laskowski w »Wiadomościach Literackich«, H. Wroński w »Wolnomyślicielu«, W. Piotrowicz w »Kurierze Wileńskim«)” (s. 345). Zdanie to pada po scharakteryzowaniu ataków na Boya, rozbitych na głosy pism klerykalnych i endeckich.

Dalej: Stradecki stwierdza, iż „Winklowa sugeruje jakiś wzajemnie antagonistyczny, a nawet opozycyjny stosunek Boya i obozu rządowego Piłsudskiego — taka jest wymowa m. in. stwierdzenia o prawdopodobnie wyłącznie merkantylnym charakterze współpracy Boya z sanacyjnym »Ikacem« (s. 357) oraz kilku innych, dość przypadkowo dobranych informacji [...]. Nie można informować, że Boy rozpoczął prawdopodobnie z przyczyn merkantylnych współpracę z sanacyjnym »Ikacem« i zastanawiać się, dlaczego nawiązał tę współpracę z również sanacyjnym »Kurierem Porannym« (s. 175) — dochodząc do wniosku, że w obu wypadkach powodem tej współpracy były »względy finansowe«, a przemilczeć jego entuzjastyczny stosunek do Piłsudskiego” (s. 386—387). Metoda stosowana tu przez recenzenta jest już bardzo niepokojąca: po pierwsze, Winklowa nigdzie nie zajmuje się merytorycznie stosunkiem Boya do sanacji i Piłsudskiego; po drugie, pisze wyraźnie: „Nie udało mi się dokładnie ustalić ani powodów, dla których Boy zrezygnował z wieloletniej współpracy z »Kurierem Porannym«, ani motywów, jakimi kierował się przyjmując ofertę »Ilustrowanego Kuriera Codziennego«” (s. 357); po trzecie, informuje: „Niewątpliwie j e d n ą z p r z y c z y n (Zofia Żeleńska podawała ją jako główną) były sprawy finansowe [...]. Przypuszczać należy, że nie był to jedyny powód” (jw.; podkreślenie J. Cz., R. L.); po czwarte — gdyby nawet w tekście istniało stwierdzenie o wyłącznie merkantylnym charakterze tej współpracy, byłoby zupełną dowolnością odczytywanie go jako dowodu opozycyjnego stosunku Boya do sanacji; mógłby to być równie dobrze stosunek oportunistyczny lub doskonale obojętny. Imputowanie autorce nie wygłaszanych przez nią opinii na podstawie tendencyjnie referowanych tekstów stoi już w jaskrawej sprzeczności z uprawnieniami recenzenta.

Metoda — nazwijmy ją kurtuazyjnie: dyskretnego retuszowania tekstów — nie w tym jednym miejscu dochodzi do głosu. Na s. 380 (przypis 19) recenzent zgłasza pretensje do autorki, iż „Częstuje Boya mentorskimi uwagami, karcąc go np. za to, że zajmował się »błahym« problemem Xawery Deybel zamiast interpretacją twórczości Mickiewicza”. Przytoczmy ów „karcący” cytat w całości: „Rozszyfrowaniu tego błahego problemu poświęcił Boy niewspółmiernie dużo czasu i wysiłku, co w wyniku wyeksponowało w dyskusji o Mickiewiczu na plan pierwszy sprawę biografii poety, na plan dalszy odsunęło natomiast sprawę najistotniejszą, intepretację jego twórczości. B y ł t o z a r z u t w i ę k s z o ś c i p o l e m i s t ó w (J. Lechoń, H. Elzenberg, S. Szpotański), próbujących w swych wypowiedziach ustalić, jakie treści — pozytywne czy negatywne — wniosła do kultury polskiej Boyowska kampania o Mickiewicza. Często ten na pewno słuszny zarzut przesłaniał i s t o t n ą w a r t o ś ć w y s t ą p i e n i a B o y a, który wykazując fałszerstwa w drobnych sprawach, walczył o prawdę naukową” (s. 295; podkreślenie J. Cz., R. L.). Komentarza można chyba Czytelnikowi oszczędzić.

Na szczegółową dyskusję z wieloma zarzutami Stradeckiego dotyczącymi spraw ściśle bibliograficznych braknie już miejsca. Generalny bowiem swój sąd („brak jednoznacznej koncepcji wyboru, układu i opisu materiałów, brak konsekwencji w stosowaniu obowiązujących zasad” ⟨s. 389⟩) opatruje recenzent równie bogatą — i również w znacznej części niesłuszną — dokumentacją, która tej dyskredytującej oceny nie uzasadnia w stopniu dostatecznym. Więc tylko przykładowo kilka uwag: nie ma zgody z recenzentem, gdy postuluje (s. 389) opatrzenie każdej, najdrobniejszej nawet

pozycji Boya odrębnym opisem bibliograficznym — w tym cyklu *Niedyskrecje teatralne*, opisywanego w grupowych notach rocznych — twierdząc, że jest to „zasada podstawowa". Sam jej nie respektował w swojej bibliografii Tuwima, zapis *Niedyskrecji teatralnych* wzorowany jest na jego własnym zapisie cyklów *Cicer cum caule* i *Camera obscura*. Nie ma zgody na „powtórzenia i niepotrzebne amplifikacje" (s. 396) w adnotacjach jako na ich cechę „najbardziej charakterystyczną" (w istocie pojawiają się — zgoda, że niepotrzebnie — w około 2% adnotacji, przykłady zaś podane przez Stradeckiego tylko w części są słuszne). Nie ma również zgody na stosowany przez recenzenta system uogólniania sporadycznie odnalezionych błędów i pomyłek i formułowania na ich podstawie sądów uogólniających [11]. I jeśliby podzielić uwagi Stradeckiego na słuszne, niesłuszne i dyskusyjne — podział ten wypadłby dla recenzenta bardzo niekorzystnie.

Uwagi niniejsze nie są recenzją monografii Boya ani tym mniej — recenzji Stradeckiego. Nie uważamy, aby książka Winklowej pozbawiona była błędów rzeczowych i nie zawierała punktów dyskusyjnych w zasadach układu i w niektórych rozwiązaniach szczegółowych. Jest to zresztą los wszystkich prac tego typu znanych nam dotychczas. Mimo to podtrzymujemy zgłoszoną w pierwszej części powyższych rozważań pozytywną ocenę całości, uważając ją za publikację niezwykłej wagi w badaniach nad Boyem oraz literaturą i teatrem dwudziestolecia międzywojennego. Nie uważamy również, aby recenzja Stradeckiego nie zawierała uwag słusznych [12] i udokumentowanych. Szkoda, że giną one w masie zarzutów mało istotnych, wyolbrzymianych, tendencyjnie dobieranych lub zgoła fałszywych; że podporządkowane metodzie krytycznej, pozostającej w jaskrawej sprzeczności z elementarnymi zasadami rzetelnej i lojalnej praktyki recenzenckiej, dają w rezultacie karykaturalnie skrzywiony obraz omawianej monografii. Dyskredytuje to walor naukowy tej pozornie znakomitej i erudycyjnej pracy krytycznej. „Brzydka recenzja" — można by o niej powiedzieć stylem Boya. Wyrządza krzywdę nie tylko autorce, ale i czytelnikowi monografii biobibliograficznej, skutecznie dezorientując go co do rzeczywistej wartości dzieła.

Przeciwko temu właśnie chcieliśmy zaprotestować.

Czerwiec 1970

[11] Jaskrawym tego przykładem jest errata błędów drukarskich, podana w trybie narracyjnym w zakończeniu recenzji. Rozpoczyna ją stwierdzenie, „że niektóre błędy mogą być skutkiem przeoczeń korektowych" (s. 398). „Mogą" — a zatem recenzent sugeruje, że w równej mierze przyczyną ich może być ignorancja autorki. Po czym stwierdza z powagą erudyty, iż pisze się „Brantôme", nie „Brontôme" (jak u Winklowej raz jeden w poz. 295), choć nazwisko to w formie poprawnej pada w książce 15 (piętnaście) razy; że winno być Tadeusz Jaroszyński, nie Jaroszański, jak w poz. 471 (choć w tejże samej pozycji nazwisko to pada po raz drugi poprawnie, a ponadto gdzie indziej poprawnie 6 razy). To samo dotyczy rzekomego pomylenia przez autorkę Ignacego Daszyńskiego z Władysławem Daszewskim. Na stronie 598 istotnie pada Daszyński (bez imienia), poprawiony w indeksie na Daszewskiego. Szkoda miejsca na dalsze cytowanie owego nadmiernie rozmnożonego rejestru drukarskich pomyłek, mającego udokumentować erudycję recenzenta.

[12] Dotyczy to m. in. oceny wadliwie wykonanego indeksu tytułowego. Inna sprawa, że recenzent i tu jest nielojalny wobec autorki, albowiem na s. 398 komunikuje czytelnikowi, że indeks ten przez nią został wykonany, choć wie doskonale, że nie jest on jej autorstwa. Wyjaśnienie w tej sprawie ukazało się zresztą w druku, opublikowane w imieniu Państwowego Instytutu Wydawniczego („Kultura" 1968, nr 20; „Życie Literackie" 1968, nr 21).

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

WŁADYSŁAW MAGNUSZEWSKI

W SPRAWIE MIEJSCA URODZENIA SAMUELA ZE SKRZYPNY TWARDOWSKIEGO

Bardzo popularny wśród współczesnych w Polsce (a później nawet za granicą [1]) Samuel ze Skrzypny Twardowski, największy poeta wielkopolski XVII w. — ostatnio nie cieszy się zbyt wielkim zainteresowaniem historyków literatury. Mimo ciekawego i dość bogatego dorobku nie otrzymał on dotąd rzetelnego opracowania monograficznego, choć zasłużył na nie bardziej niż wielu innych pomniejszych rymopisów przedrozbiorowego piśmiennictwa. Traktującej o całokształcie jego twórczości rozprawy Stanisława Turowskiego nie można dziś uważać za zadowalającą. To samo odnosi się do późniejszego, obszerniejszego studium Róży Fischerówny [2]. Jednak od czasu ogłoszenia rozprawy Turowskiego prace historycznoliterackie o autorze *Przeważnej legacyi* pomnożyły się w trójnasób. Dzięki zabiegom zwłaszcza Romana Pollaka [3] wiele uczyniono na polu udostępnienia i popularyzacji dzieł Samuela ze Skrzypny, następnie do twórczości poety dorzucono trochę nowo odszukanych tekstów [4]. Świeżych zaś faktów dotyczących jego życia wydobyto niewiele, a przecież do niedawna brak było podstawowych.

---

[1] Fragment *Przeważnej legacyi* był tłumaczony na język rumuński. Zob. P. Panaitescu, *Călători poloni in țările române*. „Academia Română Studii și Cercetări" XVII (1930).

[2] S. Turowski, *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezja na tle współczesnym*. Lwów 1909. — R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.

[3] R. Pollak: *„Gofred" Tassa—Kochanowskiego*. Poznań 1922; *Pierwodruk „Nadobnej Paskwaliny"*. „Silva Rerum" t. 2 (1925); wstęp do: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*. Kraków 1926. BN I, 87; *Samuel Twardowski w kaliskich aktach grodzkich*. „Roczniki Historyczne" t. 16 (1939/46). — R. Pollak i S. Saski, wstęp do: S. Twardowski ze Skrzypny, *Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się*. Wrocław 1955. BPP B, 6.

[4] H. Barycz, *Miscellanea z dziejów piśmiennictwa polskiego XVI—XVII wieku. 3. Autobiografia Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, s. 547. — A. Sajkowski: *Ostatni utwór Samuela Twardowskiego*.

Odkryta i opublikowana przez Henryka Barycza (w XVII w. będąca rzadkością) autobiografia twórcy *Nadobnej Paskwaliny* pozwoliła datę jego śmierci, błędnie dotąd podawaną, ustalić na rok 1661. Dzięki znów studiom i penetracji Alojzego Sajkowskiego w archiwaliach wiemy, że zgon poety nastąpił w czerwcu wspomnianego roku [5]. Jednak nadal nieznana jest dokładna data jego urodzenia. Nie mamy też dotąd pewności, z jaką miejscowością fakt ten należy powiązać. *Nowy Korbut* (t. 3, s. 361), powołując się na G. Korbuta, informuje, iż Twardowski urodził się „przypuszczalnie w Lutyni pod Jarocinem lub gdzieś w okolicy Skrzypny i Twardowa nad rzeką Lutynią". Wspomniany wcześniej Turowski w kwestii tej pisał przed pięćdziesięciu laty:

> Że nad Lutynią urodził się pan Samuel, to prawie żadnej nie ulega wątpliwości. Sam przecież w jednej z przeróbek ód horacjańskich powiada:
>
> Ale mię więtszym uczyni
> Woda przeźroczysta ojczystej Lutyni [6].

To przekonanie niewiele jednak wnosi, gdyż rzeka ta przepływa m. in. przez Sośnicę, Lutynię, Wilczą, Magnuszewice, Wilkowyję itd.

Zdawałoby się, że i późniejsi historycy literatury nie doszukali się żadnych konkretnych danych, które pozwoliłyby ustalić „kolebkę" Twardowskiego. Tymczasem po takie konkretne dane sięgnięto już w r. 1952, lecz zaraz je zaprzepaszczono na skutek pewnej omyłki. Te zaś zdarzają się i najwybitniejszym uczonym. W konkretnym przypadku mowa o Henryku Baryczu, który wydając z rękopisu Biblioteki Czartoryskich (sygn. 2386) właśnie wspomnianą autobiografię Twardowskiego, błędnie odczytał fragment tekstu zawierający nader cenną informację — stąd i niniejsza notatka. Informacja ta występuje zaraz w w. 2 interesującego nas utworu, którego początek brzmi:

> Ojciec z Skrzypny Mikołaj, matka z Ponętowa.
> W Lutyni mnie powieła zacna białogłowa.

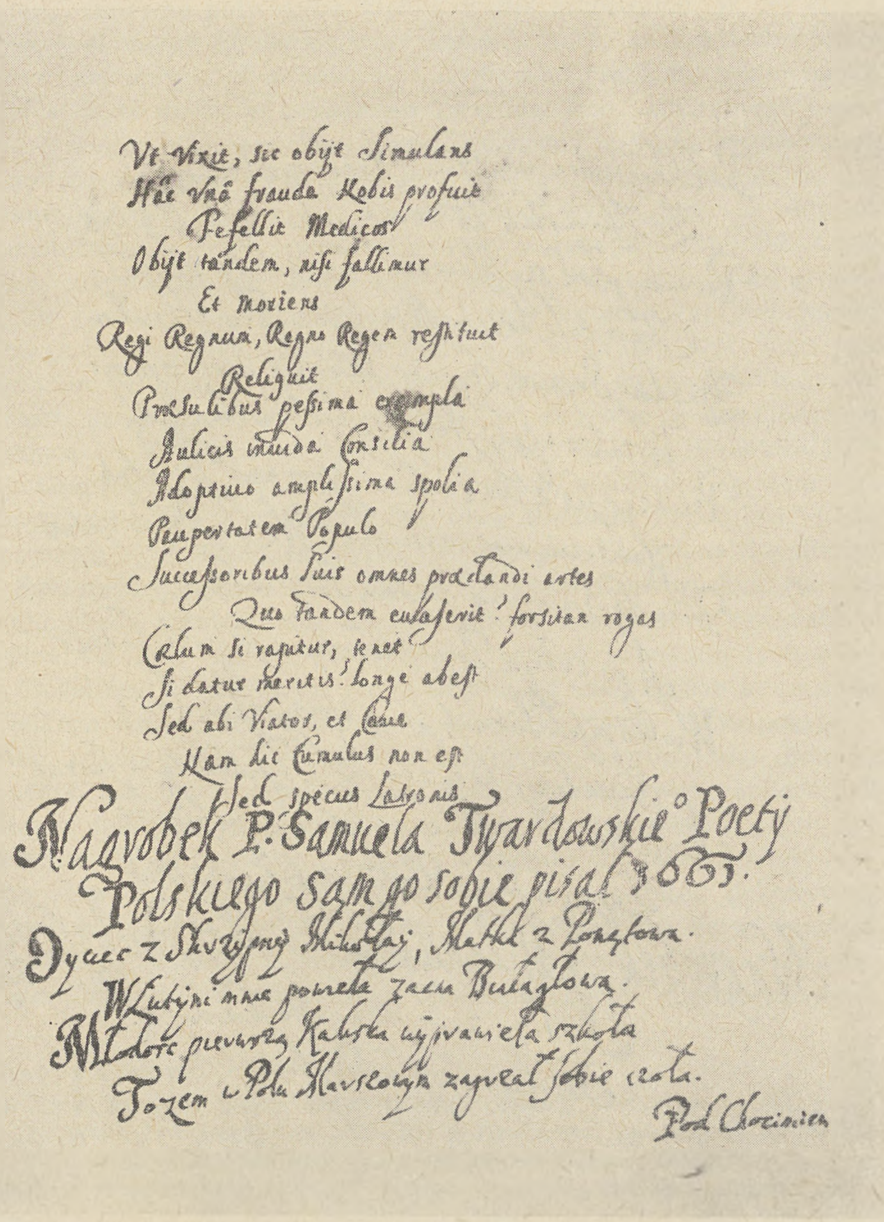
W bardzo czytelnym, wyraźnym tekście rękopisu, co potwierdza też załączona tu fotokopia, bez trudu odczytujemy, że „kolebką" Samuela

---

„Archiwum Literackie" t. 6 (1962); *„Pobudka" Samuela Twardowskiego. (Z dziejów epiki XVII wieku)*. Jw., t. 10 (1966). — Po przesłaniu do „Pamiętnika Literackiego" niniejszej notatki w „Archiwum Literackim" (t. 15 ⟨1969⟩) ukazały się prace: M. Kaczmarek, *Koźmińskie epitalamium Samuela Twardowskiego*. — A. F. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej" Samuela Twardowskiego*.

[5] Barycz, *op. cit.* — A. Sajkowski, *Staropolskie nekrologi*. W zbiorze: *Opuscula Casimiro Tymieniecki septuagenario dedicata*. Poznań 1959, s. 278—279.

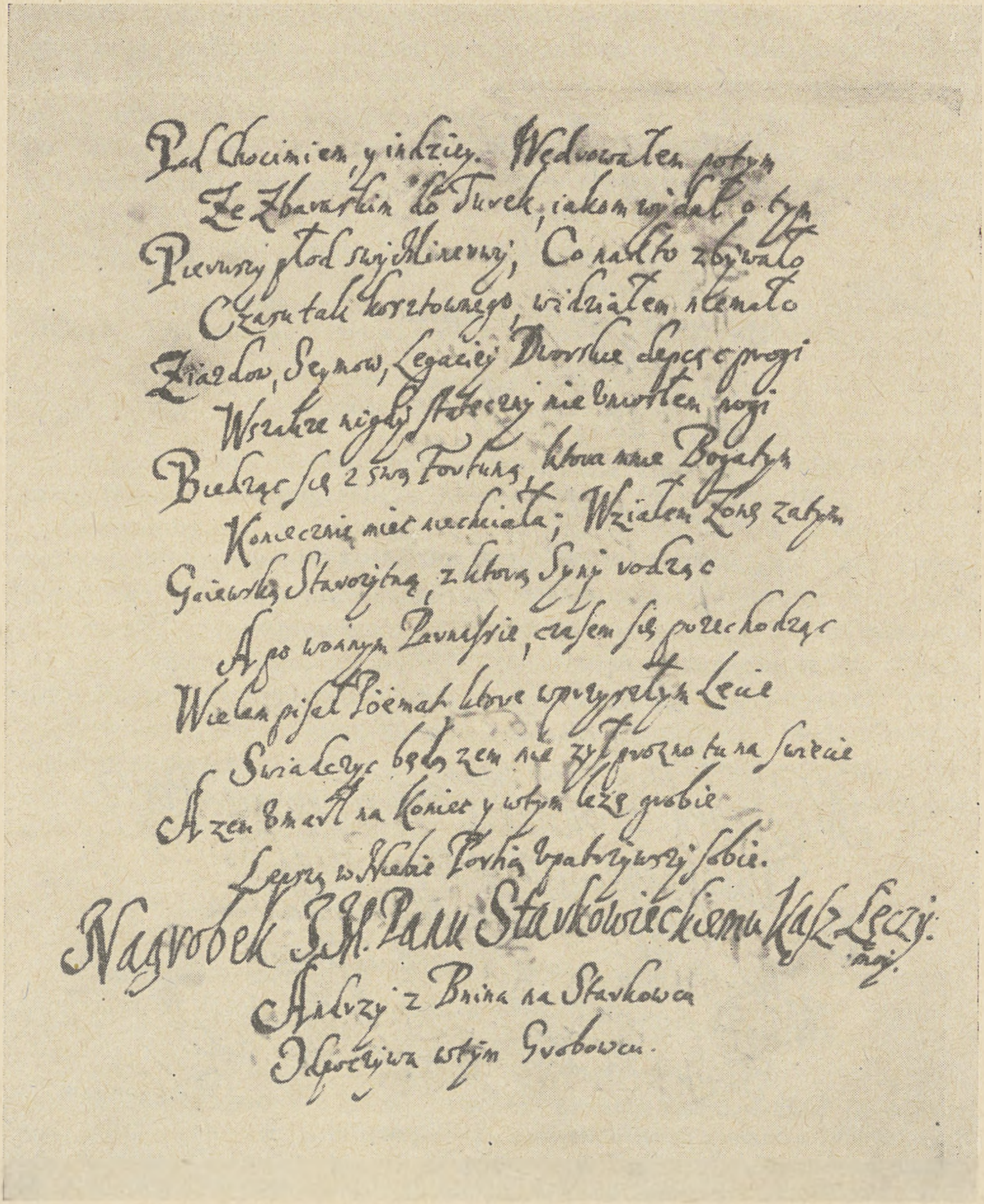
[6] Turowski, *op. cit.*, s. 7.



Vt vixit, sic obijt Simulans
Hac vno fraude Nobis profuit
Fefellit Medicos
Obijt tandem, nisi fallimur
Et moriens
Regi Regnum, Regno Regem restituit
Reliquit
Praesulibus pessima exempla
Aulicis inuida Consilia
Adoptiuo amplissima spolia
Paupertatem Populo
Successoribus suis omnes praedandi artes
Quo tandem euaserit? forsitan rogas
Caelum si rapitur, tenet
Si datur meritis, longe abest
Sed abi Viator, et Caue
Nam hic tumulus non est
Sed specus Latronis

Nagrobek P. Samuela Twardowskie(go) Poety Polskiego samgo sobie pisał 1661.

Oyciec z Skrzypny Mikołay, Matka z Pągowa.
W Lutyni mnie powiła zacna Białagłowa.
Młodość pierwszą Kaliska używała szkoła
Tożem w Polu Marsowym zażywał sobie czoła.
Pod Chocimiem


Pod Chocimiem y indziey. Wędrowałem potym
Ze Zbarazkim do Turek, iakom wydał o tym
Pierwszy płod swey Minerwy; Co nadto zbywało
Czasu tak korzystnego, widziałem niemało
Ziazdow, Seymow, Legaciy Dworskie depcąc progi
Wszakże nigdy stołeczny nie bawiłem nogi
Biedząc się z swą Fortuną, ktora mnie Bogatym
Koniecznie mieć niechciała; Wziąłem Żonę zatym
Gniewoską Stawoszytnę, z ktorą Syny rodząc
A po woienny Parnasie, czasem się przechodząc
Wielem pisał Poëmat ktore w przyszłym Lecie
Swiadczyć będą żem nie żył prożno tu na swiecie
A żem Smierć na koniec y w tym leżę grobie
Lecz w Niebie Pokoy zgotowawszy sobie.
Nagrobek J. M. Panu Stawkowskiemu Kasz. Łęczy:
Andrzey z Brzia na Stawkowca
Odpoczywa w tym Grobowcu.

była Lutynia; tymczasem Barycz dopatrzył się tu nazwy miesiąca, podając brzmienie: „W lutym mnie powieła zacna białogłowa" [7].

Że tylko Lutynia może wchodzić w grę jako miejsce urodzenia Twardowskiego, zapewne potwierdzą kiedyś źródła archiwalne. W tej chwili do dyspozycji mamy *Słownik geograficzny*, również na źródłach oparty, w którym czytamy (t. 5, s. 493), że Lutynia nad rzeką tej samej nazwy w XVII w. była m. in. w posiadaniu Twardowskich. Abstrahując nawet od źródeł, trudno nie wierzyć wyznaniu poety, gdy jego utwór nosi wszelkie znamiona realizmu i był pisany zapewne z myślą o potomnych.

Pewne zastrzeżenia co do wiarogodności wydobytego tu dowodu mógłby budzić fakt, iż *Nagrobek* zachowany w rękopisie Biblioteki Czartoryskich nie jest autografem Twardowskiego. Wyjaśnijmy, że jest to kopia, ale sporządzona ręką człowieka, który autora *Wojny domowej*, zapewne sobie znanego, przeżył zaledwie o kilka lat, był więc jego rówieśnikiem. Postać to mało znana, ale bardzo ciekawa: Władysław Rogaliński, kasztelan nakielski [8]. Posiadał on zapewne sporą bibliotekę, zawierającą i rękopisy. Jego sylwy znajdujemy dziś w Bibliotece Kórnickiej, Czartoryskich, Raczyńskich i w innych, opatrzone napisem sporządzonym ręką ich właściciela: *„Hic liber Vladislai Rogaliński"* (Bibl. Czartoryskich, sygn. 2386), lub tylko autografem: *„Vladislaus Rogaliński"* (Bibl. Raczyńskich, sygn. 1365). Sylwa Biblioteki Czartoryskich, w której znajduje się autobiografia Twardowskiego, nosi numer księgozbioru kasztelana: 58. Jak wynika choćby z dorywczego przeglądu tych rękopisów, Rogaliński to prekursor regionalizmu; na swój sposób interesował się Wielkopolską: zbierał dokumenty, wszelkie pisma, listy, poezję — wszystko, co dotyczyło tego regionu i żyjących w nim ludzi. Ponadto ściśle, choć bez ustalonego systemu, starał się opisywać zamieszczone w sylwach dokumenty, dodawał też czasem do nich własny cenny komentarz lub czyjąś zasłyszaną opinię o zdarzeniu czy osobie. Wiele stronic manuałów wypełnił własną ręką, pozostałych zaś wpisów dokonywano pod jego kierunkiem. Kopiował nawet swoje ważniejsze listy, wysyłane do znaczniejszych osób [9]. Zgodnie z powszechną wówczas wśród szlachty modą sam brał się za rymy, czego dowodem choćby zamieszczony pod

---

[7] B a r y c z, *op. cit.*

[8] T. Ż y c h l i ń s k i (*Złota księga szlachty polskiej*. T. 6. Poznań 1884, s. 277) podaje, że Władysław Rogaliński pochodził z Dzwonowa, pieczętował się herbem Łodzia. Posiadał Smolice, Czeluścin, Zdzętawy; zajmował się sprawami politycznymi. W 1648 roku posłował na sejmie konwokacyjnym, w 1654 był marszałkiem sejmiku relacyjnego w Środzie. Tą samą godnością obdarzono go w 1658 roku. W 1663 był cześnikiem inowrocławskim, a w rok później został kasztelanem nakielskim. Zmarł w 1668 roku.

[9] Dużo takich danych zawiera rkps 1365 Bibl. Raczyńskich.

autobiografią Twardowskiego własny wiersz Rogalińskiego: *Nagrobek JMPanu Starkowieckiemu kasz[telanowi] łęczy[ckiemu]* (zob. fotokopia), z charakterystycznym dodatkiem: „mój". Tym słówkiem opatrywał wszystkie swoje ramoty, których był autorem.

Powyższe dane o kasztelanie nakielskim znajdują uzasadnienie w fakcie, że pozostawał on w jakimś związku z Samuelem Twardowskim, na co wskazuje nie tyle zamieszczenie *Nagrobka [...] Starkowieckiemu* po wierszu poety, ile specyficzny tytuł jego autobiografii: *Nagrobek p[ana] Samuela Twardowskiego, poety polskiego. Sam go sobie pisał 1661.* Jest prawie pewne, że tytuł ten nie pochodzi od autora *Wojny domowej*, lecz od Władysława Rogalińskiego. Można by zakładać, że fraza: „Nagrobek p[ana] Samuela Twardowskiego, poety polskiego", rzeczywiście pochodzi od Samuela, ale przeczy temu wprowadzony tu zwrot grzecznościowy: „pan". Dalsza część tytułu: „Sam go sobie pisał 1661", to już charakterystyczny typ omawianych wyżej informacji (dla własnej pamięci i potomnych), jakie sporządzał kasztelan nakielski.

Autobiografia Twardowskiego zapewne nie doczekała się współcześnie druku. W jej posiadanie mógł wejść Rogaliński (kolekcjoner nagrobków) tylko drogą nie znanych dziś, ale niewątpliwych kontaktów z Samuelem. W wyniku powyższych stwierdzeń uzyskujemy pewność, że dane zawarte w autobiografii Twardowskiego i jej tytule zasługują na całkowitą wiarogodność, zbadanie zaś sylw i ewentualnie innych papierów po Władysławie Rogalińskim pod kątem jego kontaktów ze sławniejszym odeń poetą wielkopolskim, może przynieść nowe materiały do znajomości życia i dorobku autora *Przeważnej legacyi*.

LISTY LUCJANA RYDLA DO KONSTANTEGO MARIANA GÓRSKIEGO

Opracował

JÓZEF DUŻYK

Gdy Lucjan Rydel kreślił w marcu 1909 wspomnienie o przedwcześnie zmarłym poecie, krytyku, historyku sztuki, Konstantym Marianie Górskim, zaopatrzył je w motto, wyjęte z jego *Transkrypcji z Horacego*: „Wszyscy szlachetni brata w nim stracili”. Pisał wówczas, że z Górskim „w przedwczesny cień śmierci zapadają nie zużyte jeszcze, a świetne zasoby talentu i wiedzy: bo plon jego pracy — choć tak różnorodny i cenny — nie wyczerpał bogactw jego ducha; bo wreszcie istotną i nie najmniejszą częścią wartości jego i zasługi był wielki, osobistym czarem poparty, uszlachetniający wpływ kulturalny, który ten umysł wywierał dokoła siebie” [1].

Niemal to samo powtarzał o Górskim Kazimierz Morawski w przedmowie do jego *Pism literackich*. Podkreślał widoczny u niego dar obcowania z ludźmi: „posiadał w pełnej mierze wielki skarb przyjaźni. Rozumiał cudze dusze, a łagodność i słodycz prowadziły do wyrozumienia drobnych usterek, nad którymi głębsze uczucie do porządku przechodzić winno” [2].

Górski opanował w wysokim stopniu umiejętność doskonałego posługiwania się polszczyzną literacką, co widać nie tylko w powszechnie chwalonym *Bibliomanie*, ale także w artykułach i felietonach, umieszczanych przez ówczesną prasę warszawską i krakowską. Aż dziwne, że zdobył się tylko na wydanie jednego tomiku wierszy i tej właśnie noweli; okazały objętościowo i treściowo tom *Pism literackich* wyszedł w parę lat po śmierci Górskiego. W rękopisach natomiast pozostały liczne szki-

---

[1] L. Rydel, *Konstanty M. Górski*. „Czas” 1909, nr 55. — O Górskim zob. artykuł K. Estreichera w *Polskim słowniku biograficznym* (t. 8). Zainteresowania twórczością Górskiego zaczynają ostatnio wzrastać. A. Wanat ogłosił ciekawy szkic *Arystokrata nerwów* („Życie Literackie” 1968, nr 39), w którym czytamy: „Górski pisał niewiele, ale świetnie. Pisał z ironią, błyskiem pointy, dystansem wobec przedmiotu badań i z tak znamienną dla niego nutą zamyślenia nad dziejami”, „był odważnym uczonym (źle znaczy to słowo, lecz niełatwo o trafne), gdyż zawsze zmierzał do wyjaśnienia i zrozumienia historii. I nie chował z kokieteryjną skromnością i lękiem osobowości swej za parawany przytoczonych faktów [...]. Górski nie rekonstruował historii, ale najmował ją do mówienia”.

[2] K. Morawski, wstęp do: K. Górski, *Pisma literackie. Z badań nad literaturą polską XVII i XVIII wieku*. Do druku opracował, uzupełnienia w tekście i przypiskach przeprowadził S. Pigoń. Warszawa 1913, s. V.

ce, fragmenty noweli, a przede wszystkim ciekawe notatniki z podróży po Francji, Włoszech, Niemczech, w których zawarł dużą i precyzyjną wiedzę z dziedziny historii sztuki [3].

Wielką przyjaźnią obdarzył Górski Lucjana Rydla, znajdując w nim pokrewną duszę, miłośnika piękna. Zapewne usposobieniem, charakterem różnił się od autora *Zaczarowanego koła*, upodabniał się wszakże równie wszechstronną wiedzą, szerokim horyzontem spojrzenia, rozmaitością zainteresowań. Rydel pisząc, że przyjaciele i uczniowie, artyści i literaci zawdzięczają Górskiemu wiele, miał chyba na myśli i siebie. Zawdzięczał mu zresztą nie tylko literacko-artystyczne rady i uwagi, ale i czysto ludzką, przyjacielską pomoc, szczególnie w okresie pobytu w Paryżu.

Z biegiem lat stał się Górski powiernikiem myśli i planów Rydla, toteż jego listy do Górskiego z lat 1893—1907 zawierają nadzwyczaj bogaty ładunek treściowy; pisał je Rydel z Krakowa, Warszawy, Berlina, Monachium, Florencji i Aten, przekazując swe wrażenia, szkicując obrazy oglądanych miejsc, zachwycając się zwłaszcza Florencją i jej niezwykłym czarem, tkwiącym w zabytkowych gmachach, galeriach sztuki i toskańskim pejzażu, oraz Atenami, które zawsze były dla niego symbolem nieskazitelnego piękna i harmonii artystycznej. Dużo ciekawych spotkań i kontaktów z pisarzami, redaktorami, m. in. z Sienkiewiczem, przedstawiają listy z Warszawy, gdzie Rydel spędził blisko rok, szukając tu zarobku i większych niż w Krakowie możliwości druku. Pobyt w Warszawie był dla niego szkołą dziennikarstwa i wpłynął na ukształtowanie pewnych poglądów i pojęć. Po podróżach zagranicznych, studiach w Berlinie i Paryżu rozszerzyły się horyzonty literackie Rydla, a ostatnia większa podróż — w r. 1907 do Grecji — jeszcze bardziej utrwaliła w jego twórczości pierwiastki hellenistyczne. Wszystkie te wojaże i dłuższe zagraniczne pobyty czy praca w Warszawie nie zatarły bynajmniej przywiązania Rydla do rodzinnego Krakowa, który mimo zaściankowości i sytuacji niejednokrotnie niezbyt sprzyjającej rozwojowi planów literackich poety — był przecież dlań miejscem najmilszym na świecie [4].

Widoczna jest w listach Rydla pewna niechęć wobec nowości w literaturze. Wypływało to nie z braku zrozumienia aktualnych prądów, ale raczej z silnego wrośnięcia w polskie tradycje. Świetnie orientował się we współczesnych kierunkach, znał je doskonale z lektur i zagranicznych podróży (o czym świadczą chociażby przeglądy literatury zagranicznej, publikowane w „Bibliotece Warszawskiej"). Charakteryzując np. dekadentyzm, pisał: „Nie wiem doprawdy, czy jest gdzie pod słońcem drugie społeczeństwo, które by tak szybko i łatwo jak nasze przyswajało sobie nowe prądy i kierunki artystyczno-literackie, pod warunkiem, że wylęgły się i przychodzą z zagranicy. Niech tylko na Zachodzie podniesie się kilka nowatorskich głosów, a ręczyć można, że w najkrótszym czasie odpowie im u nas silniejsze lub słabsze echo". Razi go gorączkowy wręcz pościg naszego społeczeństwa za wszelkimi nowościami, uważającego „niemal za wstyd i hańbę, gdy jaki nowy prąd artystyczny lub literacki wstrząsnął cywilizacją zachodnią, a nie przedostał się do nas" [5]. Krytycznie też oceniał „Życie" (zob. np. list 22).

Z listów poznajemy również poglądy polityczne Rydla, np. jego opinie o ówczes-

---

[3] Spuścizna rękopiśmienna Górskiego łącznie z korespondencją znajduje się w Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 7668—7736.

[4] O związkach poety z Krakowem zob. J. Dużyk, *Lucjan Rydel (1870—1918—1968)*. „Rocznik Krakowski" t. 39 (1968), s. 151—163.

[5] L. Rydel, *Dekadentyzm polski i najbliższa jego przyszłość*. „Gazeta Polska" 1895, nr 272.

nych politykach galicyjskich oraz gorący patriotyzm, któremu dawał wyraz w swym pisarstwie i działalności społecznej. Znamienny jest pod tym względem list pisany z Warszawy 4 lutego 1896, w którym widocznie w obawie przed cenzurą posługuje się charakterystyczną personifikacją: Polska pod zaborami to osoba chora, którą trzeba leczyć (bo tak chyba należy rozumieć słowa, nakreślone tu w dość tajemniczy sposób).

Nie mniej ciekawa jest treść tych listów rozpatrywana pod kątem literackich wydarzeń epoki i jej znanych postaci. Znajdziemy tu np. charakterystykę piewcy Skalnego Podhala, Kazimierza Tetmajera. Są więc te listy cennym dokumentem jednej z najciekawszych epok w naszej literaturze i sztuce, wprowadzają w nastroje i atmosferę Młodej Polski, która w Krakowie znalazła główny punkt oparcia i rozwoju. I z tego też względu zasługują one na uwagę badaczy okresu.

Listy Rydla znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej, w zespole korespondencji K. M. Górskiego z lat 1877—1909 (sygn. 7728 III, t. 7). Tom ten jest częścią bogatego zespołu rękopisów stanowiących spuściznę Górskiego, zakupionych w 1952 r. od Antoniny Górskiej. Zawiera 233 karty. Interesujące nas listy znajdują się na k. 135—140, 142—216. Oprócz listów są tu także inne materiały związane z literacką pracą Rydla oraz jego dyplom doktorski z 1894 roku. Stan zachowania listów bardzo dobry.

Zgodnie z obowiązującymi przepisami zmodernizowano pisownię listów i ich interpunkcję. Charakterystyczną cechą wszystkich w ogóle listów Rydla — pisanych zapewne w pośpiechu — jest stosunkowo częste gubienie poszczególnych wyrazów, które rekonstruowaliśmy w nawiasach kwadratowych. Podkreślenia autografu wyróżnia spacja.

W edycji niniejszej pominięto list z 8 sierpnia 1900, w którym Rydel przedstawia powody swej decyzji małżeństwa z Jadwigą Mikołajczykówną. List ten dwukrotnie ogłosił Stanisław Pigoń [6]. Pominięto również trzy drobne, nie datowane i niezbyt istotne bileciki. Dołączono natomiast dwa listy (32, 33) do żony Górskiego.

1

Kraków, 24 III 1893

Czcigodny Wieszczu!

Po zwycięstwie Pańskim na konkursie zarzucić muszę raz na zawsze, nieodpowiedni — jak widzę, tytuł „Krytyka" lub „Mistrza". Otóż pokonany przez Czcigodnego Wieszcza pospieszam — pierwszy ze współzapaśników — złożyć szpadę moją do rąk mego zwycięzcy, a u stóp Jego hołd i zasłużone gratulacje [1]. Niech mi Pan wierzy, że milej mi było ustąpić pierwszeństwa Panu niż komukolwiek innemu. Mam dla Pana wielkie i miłe zarazem obowiązki wdzięczności, a między innymi osobne podziękowanie winien jestem Panu *d'avoir plaidé ma cause* [2] wobec Redakcji „Biblioteki Warszawskiej" [3]. Gdyby nie to, że ciągle jeszcze leżę na nogę [4], byłbym już dawno wybrał się do Pana z podziękowaniem i gratulacjami, które proszę przyjąć tymczasem listownie. Wiadomo Panu

---

[6] S. Pigoń: *„...Gdzie się wszystko niańczy w bladze"*. „Tygodnik Powszechny" 1951, nr 4; *Ponad zgiełkiem weselnym*. W: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*. Kraków 1966.

zapewne, że otrzymałem drugą nagrodę, co mnie zdziwiło niepomału, gdyż znam tekst do kantaty Or-Ota, bez porównania od mego lepszy i piękniejszy, i to jedyny chyba zarzut, jaki — bezstronnie rzecz biorąc — zrobić mogę sądowi konkursowemu. — Pragnąłbym poznać kantatę Pana, o której mówił mi Estreicher, że śliczna. Nie śmiem się Panu naprzykrzać, ale byłbym niezmiernie rad widzieć Pana u siebie i kantatę Pańską posłyszeć. W nadziei, że Pan prośbie mojej nie odmówi, łączę serdeczne pozdrowienia.

Lucjan Rydel

[1] Mowa o konkursie na kantatę na uroczystość odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie. Wpłynęły 43 utwory. Pierwszą nagrodę zdobył K. M. Górski, drugą — L. Rydel, trzecią J. Kasprowicz, czwartą — K. Łepkowski (zob. „Czas" 1893, nr 72). Wszystkie cztery kantaty zostały ogłoszone drukiem: *Kantaty mickiewiczowskie.* „Czas" 1893, nr 74; i odbitka. Kantata Górskiego przedrukowana w: *Wierszem 1883—1893* (Kraków 1904).

[2] Że bronił mojej sprawy.

[3] Być może, że dzięki Górskiemu „Biblioteka Warszawska" (1893, t. 1) wydrukowała po raz pierwszy wiersze Rydla: *W maju*; *Wieczerza Pańska*; *Chryste, o Chryste!*

[4] W lutym 1893 Rydel zwichnął sobie nogę. Wskutek pewnych komplikacji choroba trwała dość długo i jeszcze 5 V 1893 A. Czechówna w swym *Dzienniku* (Archiwum Państwowe m. Krakowa i woj. krakowskiego, rkps. I. T. 428, z. 24) zanotowała: „dotąd chodzić nie może i wygląda bardzo mizernie".

2

Kraków, 16 IV 1893

Kochany Panie Konstanty!

Przede wszystkim muszę Panu serdecznie powinszować I-go odczytu o sielance, który, jak ze wszystkich stron słyszę, powiódł się Panu nader świetnie [1]. Każde Pańskie powodzenie sprawiało mi zawsze przyjemność, ale od chwili, kiedy mi Pan przyjaźń swoją ofiarował, cieszy mnie ono jakby moje własne. Spodziewam się, że po skończeniu odczytów przeczytam je wszystkie w jakim piśmie. Tymczasem odbieram na prawo i lewo relacje, z których usiłuje zrobić się *einen bläulichen Dunst* [2] o tym, co Pan mówił.

Gdybym mógł, pobiegłbym do Kochanego Pana, ale o wychodzeniu mowy być jeszcze nie może. Toteż spragniony wielce Pańskiego oblicza, wyrażam niniejszym najpokorniejszą prośbę, czyby Pan nie zechciał nawiedzić biednego kaleki? Widziałem Pana kiedyś przez okno, był Pan jednak bardzo zaaferowany, a przypuszczając, że Pan odczytem zajęty, nie śmiałem Pana swoją personą kłopotać. Przypuszczam, że teraz już Pan wolniejszą ma głowę, przynajmniej do soboty. Jeśli tak jest istotnie,

to Pan zaprosinom moim nie odmówi. Gdyby Pan mógł zapowiedzieć mi godzinę swej wizyty, postarałbym się, aby nam nikt nie przeszkadzał.

Ściskam Pana serdecznie.

Lucjan

[1] O rozpoczęciu odczytów Górskiego w dniu 15 IV 1893 na kursach żeńskich im. Adriana Baranieckiego informował „Czas" (1893, nr 86).

[2] Niebieskawą mgłę.

3

Kraków, poniedziałek [1893]

Kochany Panie Konstanty!

Stosownie do przyrzeczenia posyłam Panu *Matkę* [1]. Byłbym sam przyniósł manuskrypt, aby go razem przejrzeć, gdyby Pan nie miał nic przeciw temu. Jestem jednak niezdrów i leżę w łóżku, a kto wie, czy się nie zanosi na coś dłuższego. Dlatego proszę, aby Pan był łaskaw sam przejrzeć i skreślić, co Pan uzna za stosowne. „Grubą Frankę" [2] sam już wyrzuciłem — co do reszty zdaję się najzupełniej na Pańskie zdanie.

Proszę przyjąć serdeczne uściśnienia.

Lucjan Rydel

[1] Dramat Rydla *Matka* napisany w r. 1891 ukazał się w 1893 (odbitka z „Czasu"); przedruk w: *Utwory dramatyczne*. T. 1. Kraków 1902. *Matkę* wydano w przekładzie niemieckim i czeskim.

[2] Prawdopodobnie chodzi o zwrot w dramacie.

4

[1893]

Czcigodny Mistrzu! Może by było dobrze, gdyby Mistrz zechciał przed prelekcją rzucić okiem na wszystkie świeżo poczynione poprawki i przekreślenia, aby unikać możliwego staccata. Miejsca nie poprawiane są, zdaje mi się, jako tako czytelne.

Serdecznie życzę dobrego usposobienia do czytania i przepraszam za tych wszystkich, co Pana moją *Matką* nękają.

Bilet wizytowy z nazwiskiem: „Adam Rydel". Przekreślone „Adam", dopisane „Lucjan".

5

Berlin, 19 I 1894

Kochany Panie Konstanty.

Obiecałem pisać, więc piszę. A dziś jest może więcej o czym pisać niż zwykle. Wczoraj był u pp. K. [1] wielki raut, na który zaproszonych

było do sześćdziesięciu osób, między innymi całe Koło Polskie. Ale najbardziej interesująca była sama pani domu. Nigdy jeszcze nie wydawała mi się tak rozkosznie piękna i urocza jak w tej bladozielonej wyciętej sukni, która uwydatniała chłodnym swym kolorem przepyszną białość biustu, tę białość złocistą, ciepłą, tycjanowską. Na szyi sznur wielkich pereł i złota migotająca gwiazda we włosach, a przy tym spojrzenie oczu bystre, mądre, głębokie i jakieś bardzo ciche a gorące, a będzie Pan miał wyobrażenie, jak ta nadzwyczajna kobieta wyglądała tego wieczoru. Może się Pan cieszy niepoczciwą radością albo może z życzliwości dla mnie obawia się Pan, że się stałem Pana *socius doloris et amoris*. Otóż nie. Doznałem tylko bardzo miłego uczucia na widok tak pięknej, tak wyjątkowej kobiety, królującej w całym majestacie, przybranej we wszystko, co smak, wykwintność gustu i wrodzone poczucie estetyczne kobiecie dać mogą na podniesienie jej uroku. Miałem to zadowolenie, jakiego się doznaje na widok *de tout, ce qui rare et exquis* [2]. Jestem najmocniej przekonany, że mój czysto artystyczny zachwyt dla p. K. nie ulegnie nigdy zmianie. Zresztą postępowaniem swoim, bardzo uprzejmym, życzliwym, ale zawsze tylko przyjacielskim, umie pani K. utrzymywać w należytej mierze zachwyty swoich admiratorów. To pewna, że wszystkie kobiety wyglądały przy niej wczoraj dziko i cudacznie. Tej równowagi między wysoką kulturą a najszczerszą naturalnością w obejściu, tej harmonii między prostotą a wspaniałością toalety nie umiała żadna sobie nadać — nie mówię już o tym, że żadna nie dorównywała jej pięknością.

Zresztą dosyć o tym, a raczej o niej. Z mężczyzn najbardziej podobał mi się Stefan Natanson, stryjeczny brat profesora [3]. Nie wiem, jak się to stało, że przez ten jeden wieczór zbliżyliśmy się bardzo. Mam wielką ochotę zawiązać z nim bliższy stosunek. Wydaje mi się nadzwyczaj piękną i delikatną naturą. Podobno ślicznie gra i improwizuje na fortepianie cudowne rzeczy. Jedna zaleta więcej. Byli też oboje Bersonowie [4]. Ona jeszcze zupełnie panienkowata. Sympatyczna, przystojna, choć zupełnie nie piękna, ma dużo uroku nieśmiałej młodości. Berson zakochany tak, że oczu od niej nie odwracał. Jego czułość dla niej doprawdy wzru[sza]jąca i miła. Pani B. ze swej strony, widocznie onieśmielona tak licznym obcym towarzystwem, w przenośnym znaczeniu tuliła się pod jego opiekę i tylko w jego obecności odzyskiwała swobodę i rozmowność.

Czytam teraz bardzo dużo — piszę mniej — ale dużo za to myślę o nowych przedmiotach. W pojęciach moich i wyobrażeniach czuję, że oddziałał już na mnie Berlin i że coś nowego przybyło mi, czego dotąd nie mogłem jeszcze literacko wyrazić. Ale wyraz na tę psychiczną zmianę znajdzie się niebawem. Odczytuję ciągle proverby Musseta [5] i fanatyzuję

się po prostu dla niego. Zdaje mi się, że mnie prawie zupełnie odszedł dekadentyzm lub, może słuszniej powiedzieć, że ja odszedłem od dekadentyzmu. Wyrosłem z tych majteczek. Świeżo czytałem ostatnie Mäterlinckiady i przyszło mi na myśl, że ten poeta niepotrzebnie mizdrzy się do swoich figur i sepleni do nich, jak niańki do małych dzieci. Swoją drogą, z p. K. sprzeczam się jeszcze w obronie dekadentyzmu, trochę *par l'usage*, a trochę *par dépit* [6]. Ale ostatecznie ona ma rację. Jeśli tylko napiszę co nowego, nie omieszkam przysłać Panu. Dużo rzeczy napisanych popaliłem i podarłem, bo mi się nie podobały. — Serdeczne uściśnienia dla Pana, dla Potkańskiego, Kostaneckiego [7] i Natansona. — Jak z jego zdrowiem?

Lucjan

[1] Mowa o Kościelskich. Józef Teodor Kościelski (1845—1911), ziemianin, polityk, poeta i dramaturg, członek pruskiej Izby Panów i Reichstagu. Ożeniony z Marią Bloch, córką Jana Gotliba, finansisty z Królestwa. O berlińskim domu Kościelskich, „ekskluzywnym środowisku polskim", zob. A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*. Wyd. 2. Kraków 1958, s. 85—86.

[2] Wszystkiego, co jest rzadkie i wykwintne.

[3] Stefan Natanson (1871—1941) — inżynier, krytyk muzyczny i działacz społeczny, bratanek Władysława (1864—1937), słynnego fizyka, profesora UJ.

[4] Chodzi chyba o Seweryna Bersona (1858—1917), prawnika, recenzenta muzycznego „Nowej Reformy", później „Gazety Lwowskiej" i „Gazety Porannej" we Lwowie, który za doradą I. Paderewskiego studiował muzykę w Berlinie.

[5] Mowa o zbiorze dramatów A. Musseta *Comédies et Proverbes* (1840).

[6] Dla zwyczaju; na złość.

[7] Karol Potkański (1861—1907), historyk. — Kazimierz Telesfor Kostanecki (1863—1940), profesor anatomii porównawczej i opisowej w UJ.

6

Firenzelo, 22 maggio 1894 — Martedi
[Firenze, 22 V 1894]

Kochany mój Panie Konstanty. Za kartkę dziękuję. Pisać nie przestanę. Ale szkoda, że mi Pan doniósł o swym wyjeździe. Miałem wrażenie (głupie), że gdy rzucę kartę, to się już z Panem podzieliłem doznanymi wrażeniami. Ale zrobię szaleństwo i niegrzeczność, będę adresował do Wiednia. Pan niech za to najmocniej Matkę swoją Szanowną przeprosi i powie, że ja nie jestem poczytalny. Chcę jednak, żeby Pan kartki moje dostawał zaraz. Dziś byłem w Pitti. *Leon X*, *Granduca* i *Seggiola* wielkie na mnie zrobiły wrażenie. *Impannata* i *del Baldacchino* [1] nie. Z Perugina wolę główeczkę św. Magdaleny niż to sławne *Złożenie do grobu*. Sarto psuje swoje *Annunzia*[zio]*ne* tym, że prócz Marii i Gabriela daje aniołów

i świętych — jak można tak osłabiać tę tajemniczą i uroczą scenę! Portrety Tycjana pyszne (*Aretino*), w *Koncercie Giorgiona* ten jeden grający na szpinecie to jedna z najgłębszych i najpiękniejszych postaci w malarstwie, tamtych dwoje — dodatki bez treści. Fra Bartolom[m]ea w ogóle nie lubię, ma te wielkie, buchaste już draperie i jakąś okazałość pustą (dla mnie). Ale jego *Pietà* z tą pyszną Magdaleną o złotych włosach i czerwonej cynobrowej sukni zachwycająca. Batalie Borgognona i Salvatora Rosy mają ruch, wściekłość i grozę taką, że można by je powiększyć do naturalnych rozmiarów i jeszcze by zyskały. A takich obrazów jest mało, nawet tutaj. O 5 pojechałem do S. Miniato [2]. Mimo jasnych marmurów wnętrze było już trochę mroczne, w głębi świeciła mozaika absydy. Freski Spinella takie jasne. Figury rysowane dobrze i pełne werwy, przy tym ta naiwność nieoceniona. Cmętarz [!] taki, że warto umrzeć, żeby na nim leżeć. Pogoda, cisza ogromna i spokój, w słońcu wieczornym białe nagrobki. Czasem trafi się napis prosty i b. rzewny. Zachód słońca widziany z Viale del Calle [3] i z Piazzale Michelagnolo [4]: na niebie seledynowym i srebrnym brudnofioletowe chmury z rąbkami złotymi, niżej zona bladoróżowa, nad górami lila i sinawymi. W półmroku na dole Florencja, nad nią czarne sylwety kopuły Duomo [5] i Campanilu [6], a z boków S-ta Croce [7] i Pal[azzo] Vecchio. Chór dzwonów. Wracam schodami wzdłuż alei cyprysowej. Arno czarny, wzdłuż brzegów dwa szeregi latarń, na wodzie kolumnady ogniste. Ściskam Pana po tysiąc razy. Jutro wieczór jadę z Florencji. — Będę jeszcze w Pitti.

Lucjan R.

Z Broggim [8] o katalogi załatwiłem się.

[1] Malowidła Rafaela: portret papieża Leona X; *Madonna del Granduca*; *La Madonna della Seggiola*; *Madonna dell'Impannata*; *Madonna del Baldacchino*.

[2] Kościół S. Miniato al Monte, najpiękniejszy kościół romański we Florencji.

[3] Winno być: Viale dei Colli.

[4] Piazzale Michelangelo, niedaleko kościoła S. Miniato, doskonały punkt widokowy we Florencji.

[5] Katedra (Chiesa di S. Maria del Fiore).

[6] Dzwonnica Giotta obok katedry.

[7] Basilica di Santa Croce.

[8] Możliwe, że mowa o architekcie Luigi Broggi (1851—1926).

7

Berlin, 24 IV 1895

Drogi Panie! Dowiedziałem się od Jania [1], że Pan albo już jest w Krakowie, albo w najbliższych dniach będzie. Piszę zatem do Pana jako do przyszłego reżysera mojej jednoaktówki [2]. Proszę się jednak nie nie-

pokoić: odpowiedzi od Pana nie będę wymagał, idzie mi jedynie o to, żeby Pana poinformować, w jakim stadium sprawę wystawienia sztuki odjechałem.

1° Hofmanowa [Hoffmannówna] przyrzekła grać rolę Matki.

2° Pawlikowski zgodził się na wystawienie w pierwszej połowie maja.

3° Rękopism dałem do przepisania (mój nie jest dosyć czytelny) i poleciłem doręczyć go Dyrektorowi za pośrednictwem Ehrenberga [3], któremu kopia rękopismu ma być doręczona zaraz po przepisaniu.

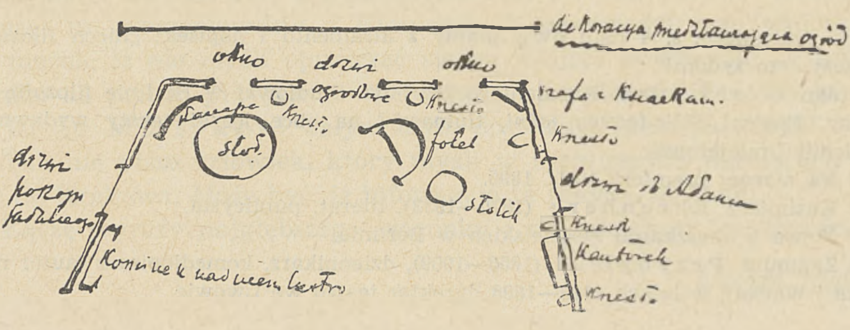
4° Tytułu jeszcze nie ma. Mam nadzieję, że chrzciny odbędziemy na Alsenstrasse [4]. W tym celu kazałem sobie mój egzemplarz przysłać do Berlina. Spodziewam się, że od dziś dnia za tydzień będę Drogiemu Panu mógł donieść imię mojego infanta.

5° Pawlikowski sztuki jeszcze nie czytał. Może by Pan zechciał przeczytać mu ją: w ustach Pańskich będzie lepiej wyglądała. W rozmowie ze mną zapowiedział Dyrektor, że się do wystawienia sztuki ani do reżyserii całkiem mieszać nie będzie, to znaczy, żeby Pan na jego pomoc i radę całkiem nie liczył, co zresztą będzie zbyteczne. Rozumie się, że aktorzy, dekoracje, meble *etc.* są do Pańskiego rozporządzenia.

6° Obsadę zostawił mi Dyr. do uznania. Nie chciałem jednak bez porozumienia się z Panem obsadzać. Proponuję więc Kochanemu Panu obsadę (którą Pan jednak według uznania swego zmodyfikuje):

Major — Zboiński
Matka — Hofmanowa [Hoffmannówna]
Adam — Śliwicki
Jania — Trapszówna
Rozalia — Wojnowska
Jan — Roman (? nie znam go prawie?!)

7° Na pierwszą próbę musi Kochany Pan (według tego, co mi mówił Pawlikowski) przyjść z gotowym planem sytuacyjnym sceny po scenie. Chcąc to Panu umożliwić, załączam umeblowanie sceny, jakie by urządzić można.



W ogóle scena musi być dosyć płytka, żeby Adam ze swym fotelem nie był zbyt daleko od widza. Zresztą i urządzenie rzeczy, tak jak wszystko, zostawiam do uznania Pańskiego.

8° Co do Śliwickiego — parę informacji (również nie obowiązujących Pana stanowczo). Od wejścia na scenę aż do najwyższych punktów rozmowy z Majorem wyobrażam go sobie zupełnie nieruchomym — przypuszczam, że ta sztywność drewniana, ta automatyczna nieruchomość, powinna być tym silniejszym kontrastem do późniejszych ustępów z gwałtowną nawet gestykulacją. O Śliw. boję się trochę, żeby nie włożył w rolę koturnu i „smętności". Chciałbym, żeby dodać do niej to właśnie, czego jej brakuje: charakterystyczne, realistyczne drobiazgi. Adam i tak już jest aż zanadto typem i „reprezen[tan]tem" swojej kategorii ludzi, od gry Śliwickiego zależy więc tej strony nie podnosić, a przeciwnie, ożywić ją ludzkimi właściwościami. Może Panu przyjdzie na myśl jakieś przyzwyczajenie, jakiś ruch czy jakiś sposób mówienia i zachowania się, który by dawał zewnętrzną charakterystykę człowieka.

9° Może by Pan był tak uprzejmy pomówić z Pawlikowskim, kiedy już będzie znał sztukę, o terminie bliższym jej wystawienia i o innych rzeczach, z którymi by w danym razie poszła, oraz przydusić go, żeby kazał co prędzej role rozpisać i rozdać do nauki. Proszę mu także przypomnieć, że mi obiecał, iż sztukę przepisać każe na mój koszt i poszle egzemplarz do Lwowa. Prosił mnie bowiem Przybylski [5], żeby mu ją dać do grania. Jeśliby Pan przypadkiem miał chwilę czasu na odpowiedź, proszę mi donieść, jak się Panu podoba ustęp przerobiony w scenie z Majorem.

Serdeczne uściśnienia łączę i z góry już dziękuję za trudy mojemu Kochanemu Reżyserowi. Wie Pan, że ja mało znam ludzi tak do szpiku kości dobrych i okazujących mi przyjaźń w taki sposób, że nie wiem, jak się odwdzięczyć. Proszę mi jednak wierzyć, że wdzięcznym być umiem.

Lucjan Rydel

Na marginesie s. 4 listu dwie plamy z atramentu i dopisek: „niech filosemita wybaczy tym żydom!"

[1] Jan Górski, brat Konstantego Mariana. Studiował w Berlinie filozofię medycyny. Napisał *Świadectwo jaźni*, tłumaczył na obce języki teksty wydawnictw Akademii Umiejętności.

[2] *Na marne*; premiera 10 X 1895.

[3] Kazimierz Ehrenberg (1870—1932), literat, publicysta.

[4] Mowa o mieszkaniu Kościelskich w Berlinie.

[5] Zygmunt Przybylski (1856—1909), dziennikarz, komediopisarz (autor m. in. *Wicka i Wacka*), w latach 1893—1896 dyrektor teatru we Lwowie.

8

Niziny, p[oczta] Gawłuszowice, *via* Dębica—Mielec
8 VII 1895

Drogi Panie!

Nie wiem, czy Pan otrzymał moją kartkę i co Pan otrzymawszy ją pomyślał. Może Pan istotnie pomyślał — jak tego pragnąłem: „Ten człowiek powie czasem rzecz trywialną i niegrzeczną, ale przynajmniej wyrzuca ją sobie potem jakby grzech". I mam nadzieję, że Pan o tym wszystkim potrafi może zapomnieć. Chciałbym bardzo, żeby Pan Kochany zapomniał, a nie tylko przebaczył, bo przebaczenie jest na nitce łączącej ludzi węzełkiem, dzięki któremu nitka ich łączy wprawdzie, ale węzełek taki długo potem daje się czuć za każdym dotknięciem.

Piszę do Pana nie tylko, żeby się z odpowiedzi Pańskiej dowiedzieć, czy mimo wszystkiego, w czym zawiniłem, wolno mi jeszcze będzie nazywać Pana moim bardzo Drogim i Kochanym „mistrzem".

Pragnąłbym teraz więcej niż kiedykolwiek mówić z Panem, bo mam w głowie sztukę, która mi nie daje pokoju. Mówiliśmy już raz o niej i podobała się Panu w pomyśle: ta historia o młodym człowieku wracającym z Sybiru [1]. Z każdym dniem przybywa mi szczegółów, trzeba w nich wybierać, trzeba obmyślić zakończenie, które dotąd szwankuje. Co bym ja dał za jeden wieczór z Drogim Panem. Wiem, że nazajutrz mógłbym zacząć pisać.

Niechże więc wiem, czy moje roboty literackie obchodzą Pana jeszcze i czy mogę śmiało wypisać Panu wszystko, co mi przez głowę przechodzi.

Jeśli Pan chowa do mnie słuszną urazę, proszę nie odpowiadać wcale na mój list, a ja tym samym będę już wiedział, że przez nietaktowny żart straciłem w Panu życzliwego przyjaciela. Proszę mi jednak wierzyć, że i w tym wypadku zachowam dla Pana cały szacunek i zawsze siebie tylko winić będę, że się stosunek nasz, tak dla mnie miły, a jak widzę — konieczny dla mojej literackiej przyszłości, rozchwiał i zepsuł.

Chciałem na tym zakończyć — ale jeszcze jedną udzielić Panu muszę wiadomość. Na list mój z podziękowaniem za udzielone mi informacje odpisał mi Korzeniowski [2] z Hiszpanii. Z odpowiedzi jego wnioskować by można, iż nie myśli opuszczać swego miejsca w Paryżu: „Cieszę się bardzo na pański przyjazd — pisze mi — i sądzę, że Pan nie wątpisz, że będę Mu służył całym mym doświadczeniem paryskim".

Tak nie pisze człowiek, który myśli w najbliższych miesiącach wracać do Krakowa. Może być, iż informacja ta przyda się Panu.

Łączę wyrazy najgłębszego szacunku i najszczerszej życzliwości.

Lucjan Rydel

PS. W tych dniach zmienię miejsce pobytu, adres mój będzie: Górki, poczta Czermin, *via* Dębica—Mielec.

[1] Mowa o dramacie *Na zawsze*, osnutym na tle wydarzeń 1863 roku.
[2] Józef Korzeniowski (1863—1921), historyk, wnuk Józefa, pisarza; delegowany przez Akademię Umiejętności do badań akt dotyczących Polski, znajdujących się w archiwum watykańskim. Pracował w Bibl. Polskiej w Paryżu.

9

Górki, poczta Czermin, 13 VII 1895

Kochany, Drogi Panie!

Dziś dopiero przyjechałem do Górek, bo Stryjostwo nie chcieli mnie puścić z Nizin. Zastałem tu Pański list, korespondentkę i telegram.

Przede wszystkim odpowiedź na telegram: przyjechać — z największym żalem, nie mogę. W każdym razie serdecznie dziękuję za powiadomienie mnie o przyjeździe pp. Kościelskich. Widzę w tej małej rzeczy wielki dowód Pańskiej dla mnie przyjaźni: chciałby mi Pan umożliwić oglądanie na krakowskim horyzoncie rzadkiego, a tak upragnionego zjawiska jak konstelacja „Macochy" [1]. Tym bardziej też żałuję, że stawić się nie mogę.

Proszę Pana bardzo i upoważniam do złożenia ode mnie pp. K. wyrazów najgłębszego szacunku i najgorętszej przyjaźni, na jakie Pana stać. Wiem zaś, że Pana stać na powiedzenie tego lepiej, niżby ktokolwiek inny potrafił.

Wyobrażam sobie, jaka to będzie uroczystość dla krakowskich kościelszczyków. Może i lepiej, że mnie tam nie będzie, bo teraz jestem w usposobieniu smutniejszym, niż byłem, i psułbym pewnie zabawę. W Krakowie miałem mnóstwo zajęć, które mnie rozrywały i nie pozwalały myśleć. Tutaj wszystko mnie usposabia przygnębiająco, począwszy od ogromnych płaskich łanów, bladej mętnej Wisły i wierzb, które stoją przy drodze jakby powykręcane konwulsjami. Prawie co dzień robię długie konne spacery, podczas których rozmaite dziwne rzeczy przychodzą mi do głowy, rzeczy, o których pisać nie warto. Potem uciekam z książką do ogrodu i niby czytam, a jeszcze więcej się gryzę. Kiedyś wieczorem po herbacie wyszedłem na spacer daleko w pole, ale musiałem wracać, bo mi się zrobiło tak nieznośnie smutno, że się bałem zostać sam z sobą. Zrobiłem się obolały jakiś i na wszystkie [!] śmiesznie drażliwy. Powtarzam sobie, że to nie ma sensu, ale wyrwać się z tego nie umiem. Myślałem, że to usposobienie wyjdzie ze mnie wierszami i że się uspokoję napisawszy coś rozdzierająco *katzenjämmerliches*. Pokazało się, że pisać także nie mogę. Dziś spróbowałem tłomaczyć *Iliadę* [2]. Homer może być

dobry na taki nastrój, nie wiem jeszcze, jak tłomaczenie pójdzie. Mam ciągle uczucie, że mię spotka coś bardzo złego i że niedługo już będę chodził po świecie. Niech Pan jednak nie myśli, że żal by mi było życia, a strach śmierci. Dręczy mię tylko to, że nic po sobie nie zostawiłbym trwałego, i żal mi wszystkiego, co mógłbym zrobić. Zresztą wiem, że choćby mnie brakło, to słońce nie przestanie wschodzić światu, a ludziom będzie się ziemia co wiosny zieleniła, choć ja będę pod ziemią. Jestem bardzo głupi, że to Panu piszę, bo wiem, że Pan tego nie może brać na serio. To wszystko są nerwy i ślamazarstwo. Proszę mi darować te ekspektoracje. Jeśli Pan będzie pisał do mnie — a proszę mi opisać obszernie pobyt pp. K. i stenograficznie powtórzyć wszystko, co „Macocha" powie — jeśli Pan będzie pisał, to się może dowiem także, co się popsuło w „państwie Akademii", że Pana do Paryża nie poszlą? [3] Niech mi Pan wierzy, że Paryż minus Kociogórski [4] traci dla mnie wiele powabu.

Ściskam Kochanego Pana.

L. Rydel

[1] „Macochą" nazywał Rydel żonę Józefa Teodora Kościelskiego.

[2] Przekładu *Iliady*, nad którym zaczął pracować w tym okresie, kontynuując tłumaczenie przez lata — w rezultacie nie doprowadził Rydel nigdy do końca. Fragmenty drukowały „Tygodnik Ilustrowany" (1896, nry 45—48) i „Ateneum" (1899, t. 1).

[3] W tym czasie była już rozważana sprawa wyjazdu Górskiego do Paryża. Wyjazd doszedł do skutku pod koniec r. 1895. Akademia Umiejętności poleciła Górskiemu zorganizowanie tam stacji naukowej. W Paryżu, jako delegat Akademii, przebywał Górski do r. 1899.

[4] Tak przyjaciele nazywali Górskiego.

10

Warszawa, 9 XI 1895
Nowy Świat, l[iczba] 7 mieszk. 32

Drogi mój Kociu!

Posełam Ci mój adres, a z nim pierwsze wiadomości z Warszawy. Śliczne i miłe miasto, zdaje mi się, że wkrótce tu przylgnę, bo same mury bardzo sympatyczne. Przy tym ruch i życie prawdziwie imponujące. O ludziach już nie mówię, bo mnie przyjęli lepiej, niż mogłem się spodziewać. Na piątku u Benniego [1] był wczoraj cały świat inteligentny. Nie przypuszczałem, że mnie z paru wierszy z „Biblioteki" już znają: odwoływali się jednak na nie wszyscy prawie. List Twój do Godlewskiego [2] także mi ogromnie ułatwił stosunek ze „Słowem". Dzień wczorajszy posunął mnie bardzo naprzód. Nie tylko bowiem, że zapoznałem się osobiście z tymi wszystkimi panami, ale też ubiłem na jeden strzał

parę interesów. Godlewski prosił mnie zaraz, żebym przyszedł dziś do niego, bo mi chce dać nowe tomy Konopnickiej, Gomulickiego i Asnyka do recenzji; z Bogusławskim [3] i Weyssenhoffem załatwiłem już prawie sprawę przekładu *Iliady*, mam jeszcze przyjść do redakcji jutro, porozumieć się bliżej [4]. Nadto omówiłem także sprawę pisania obszerniejszego artykułu o Annunzim do „Biblioteki" [5]. Godlewski ofiarował mi się też dawać *passe-partout* do teatrów, jak gdybym był nie współpracownikiem luźnym, lecz stałym członkiem „Słowa". Ben[n]i zaprosił mnie na wszystkie piątki, mówiąc, że pilnością powinienem na[d]gonić stracone 25 lat piątków. Gawalewicz ofiarował mi współpracownictwo do „Tygodnika". Jednym słowem, przygarnęli mnie wszyscy od razu i zajęli się mną bardzo poczciwie. Piątek był niezwykle interesujący i liczny. Zauważyłem, że w tym zebraniu było szczególnie dużo uderzających, przepracowanych i przemyślanych twarzy, ale spomiędzy wszystkich najpiękniejsze głowy to Sienkiewicz i Henkiel [6]. Sienkiewicz był rozkoszny, ty wiesz, jak on umie być miłym, gdy raczy. Swoją drogą, na mnie działa on deprymująco: czuję się przy nim tak straszliwie głupi, że mnie aż wstyd.

Wobec tak dobrego przyjęcia pali mi się strasznie do roboty, do której stęskniłem się zresztą bardzo, latając po Krakowie za interesami na wyjezdnym, ale nie będę mógł zabrać się do pióra przed wtorkiem. Jutro i w poniedziałek czekają mnie jeszcze wizyty, które odbyć należy. Zresztą jestem nie urządzony i tylko z grubsza rozpakowany.

Mam pokój na parterze, dość obszerny i widny — o dwóch oknach zasnutych białymi żaluzjami. Wychodzą na dziedziniec bardzo ładny, ogromny i czysty, wyasfaltowany przy tym i ozdobiony małym klombikiem „zieleni", która teraz naturalnie jest goła i smutna, ale na wiosnę będzie miła dla oka. Odnajmuję ten pokój z wspólnym przedpokojem od hrabiego Antoniego Mycielskiego, stryja Jerzego [7]. Bardzo przyzwoity i uprzejmy człowiek, stary kawaler, trochę dziwak, jak się zdaje. Kuchnię prowadzi w domu, więc mógłbym, gdybym chciał, jadać co południe świetne śniadanie. Jużeśmy to omówili, ale obiad — nie wiem jeszcze, jak się urządzę.

Meble mam przyzwoite i liczę, że mieszkanie moje będzie miłe, nastra[ja]jące do pióra, bo ciche jest bardzo.

Dziś byłem na *Warce* w „Rozmaitościach" [8], bo na *Don Juana* do Wielkiego nie sposób się jeszcze dopchać. Przedstawienie bardzo było dobre. Szczególnie Leszczyński (Jakub Warka) i Nowiński (Józef) bardzo dobrzy, także Rapacki (Piotrowski). Ale Irena Trapszówna nie umyła się do Teci — teatr i teatr, ani trochy szczerości i samorodnego popędu. Grała porządnie, a nie rozgrzała mnie nic. Pierwszego wieczoru chodziłem po Starym Mieście: rynek jak z jakiej opery, ciemne, zamazane w mroku

i mgle domy o ciasnych czapkowatych dachach i pełno maleńkich pomarańczowo świecących okienek — w dole biało, stragany oświetlone latarniami po rembrandtowsku i snujące się dziwaczne figury. Za mieszkaniem zapuściłem się kiedyś aż na Pragę: z mostu widok na Warszawę niesłychany. Szczególnie imponujący Zamek. Kolumna też prześliczna — przypomniało mi się przed nią, co o niej pisze Słowacki w ⟨...⟩ [9] wierszach.

Wielkie tutaj wrażenie zrobiła parodia dekadentyzmu wydana w Krakowie: *Jęk ziemi* [10]. Nie czytałem tego w Krakowie, a warto było: dawno nie pamiętam czegoś tak zabawnego. Podejrzewają tu Kazia Tet[majera]. Koszta nakładu poniósł podobno Krasiński. Są tam parodie częścią z Płoszowskiego [11], częścią z Langiego, Miriama, z Ciebie po trosze, a nawet jest coś z *Dies irae*. Maeterlinck także dobrze reprezentowany. Kupować nie warto, ale przeczytać nie zawadzi, bo śmiech zdrowa rzecz. Marrené [-Morzkowska] złapała się na ten figiel i napisała na serio siekącą krytykę. Sienkiewicz utrzymuje, że są tam miejsca pod względem faktury wierszowej tak niepospolite, że mógł to pisać tylko prawdziwy poeta, i to utwierdza go w podejrzeniach na Kazia. Widzę już, jak Cię mój list niecierpliwi, pewnie chcesz przygotowywać wykład do Szkoły, a ja Cię nudzę. Lepiej uściskać Cię z całej duszy i skończyć już raz. Jeśli nie odpiszesz zaraz, nie zgniewam się, bo wiem, że nie masz czasu. Do widzenia, złoty Kociu!

Twój *Lucjan*

PS. Zakomunikuj mój adres, komu będziesz mógł. Stasia Estr[eichera] pozdrów, napiszę do niego wkrótce.

[1] Karol Benni (1843—1916), lekarz i działacz społeczny, współzałożyciel pisma „Medycyna", prezes Czytelni Towarzystwa Dobroczynności, wiceprezes Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, współtwórca Muzeum Przemysłu i Techniki. W r. 1870 zajął się gorąco losem powracających z wygnania powstańców polskich 1863 roku. W czasach trudnych dla Królestwa Polskiego — jak pisze L. Zembrzuski (*Polski słownik biograficzny*, t. 1, s. 436—437) — „otworzył salon, w którym co drugi piątek zbierało się grono zaufanych obywateli, spędzając czas jak gdyby »na nocnych Polaków rozmowach«. W razie poruszania poważniejszych spraw natury politycznej zjeżdżali się na »piątki« przedstawiciele wszystkich dzielnic Polski z trzech zaborów. »Piątki« te trwały przez 41 lat [...]".

[2] Mścisław Godlewski (1846—1908), prawnik, publicysta, wydawca, od 1 VI 1887 redaktor naczelny „Słowa", po H. Sienkiewiczu i W. Olędzkim.

[3] Władysław Bogusławski (1838—1909), krytyk teatralny, muzyczny i literacki, od r. 1890 redaktor „Biblioteki Warszawskiej".

[4] Zob. listy 13, 17.

[5] Artykułu takiego Rydel nie napisał. Jeszcze 25 II 1899 wspominał w liście do F. Hoesicka (*Korespondencja F. Hoesicka*. Bibl. Narodowa, rkps 7127): „Rychło patrzeć listu z wyrzutami od Bogusławskiego, że nie przysełam d'Annunzia".

[6] Dionizy Apolinary Henkiel (1842—1920), publicysta, krytyk, literat. Od 1873 do 1897 r. współpracował z W. Bogusławskim i H. Sienkiewiczem w „Gazecie Polskiej".

[7] Jerzy Mycielski (1856—1928), historyk sztuki, od r. 1882 profesor w UJ.

[8] O spektaklu tym pisał „Kurier Warszawski" (1895, nr 311, z 10 XI): „Na wczorajszym przedstawieniu dramatu konkursowego Zglińskiego pt. *Jakub Warka* teatr »Rozmaitości« był zapełniony. Sztukę i artystów oklaskiwano w każdym akcie. Grająca rolę Ludwiki, p. Trapszo, po akcie drugim otrzymała kosz kwiatów, zaś po czwartym bukiety". — Daniel Zgliński (właściwie: Freudenson) (1847—1931), autor dramatyczny, krytyk literacki.

[9] Tu wyraz nieczytelny. Mowa o *Uspokojeniu* Słowackiego.

[10] *Jęk ziemi. Pantologia dekadentów polskich.* Zebrana przez J. Pogorzelskiego. Nakładem J. Pogorzelskiego. 1895. Wydawnictwo Dekadentów Polskich, nr 2 (Kraków, drukarnia Anczyca i Spółki). Nazwiska wszystkich autorów są tu oczywiście fikcyjne, co zresztą widać z samego ich humorystycznego brzmienia: Jan Mordaszewicz, Leon z Futerka Koloński, M. Cylinder, Fosforyczny Skalderon, Dymitr Perkalik, Heliodor Żakiett, Anatol Gómienko. Pewne wyjaśnienia odnoszące się do tego oryginalnego wydawnictwa przekazał J. Puzyna (*„Eleonora". Mistyfikacja literacka sprzed lat czterdziestu.* „Kurier Warszawski" 1936, nr 184): ów rzekomy wydawca to „postać o tyle fikcyjna, że był kamerdynerem u śp. ordynata Adama hr. Krasińskiego, a obie książki wydane zostały nakładem jego chlebodawcy. Pogorzelski zgodził się zresztą występować w roli rzeczywistego nakładcy, po czym młodzi figlarze obiecywali sobie sto pociech" (s. 2). Puzyna podaje, że inicjatorem wydawnictwa był istotnie Adam Krasiński, wnuk Zygmunta, równocześnie autor niektórych parodii, obok m. in. K. Tetmajera.

[11] Z pewnością chodzi o parodię *Bez dogmatu* H. Sienkiewicza.

11

Warszawa, 17 XI 1895 [1]

Kochany Kociu!

Wiem, jak sobie cenić Twój list przy całym Twoim zajęciu w Szkole pisany. Jesteś taki serdeczny chłopiec, że doprawdy coraz bardziej żałuję, że tyle lat życia straciłem bez Twojej przyjaźni. Jakkolwiek się życie moje obróci i cokolwiek ze mnie świat i przyszłość zrobi, wiem już na pewne, że zupełnie nieszczęśliwy być nie mogę, bo mi zawsze zostanie Twoja dobroć i szczerość. Toteż urazę, którą masz do Tetmajera, uczułem jak swoją — niech sobie będzie wielkim poetą, ale człowiekiem nie jest, kto drugich w ten sposób rani. Chcesz, żebym o tym przed nim milczał — więc mu nic nie powiem, jak przyjedzie do Warszawy, ale miałbym ochotę powiedzieć mu dobrą reprymendę.

Swoją drogą, może Ty za czuły jesteś, może on tak źle nie myślał i nie chciał, jak napisał, a raczej jak mu się w chwilowym rozdrażnieniu napisało [2]. Jest [to] człowiek bez kultury, brutalny w sercu zarówno jak w poezji, ale zły ani podły nie jest. Może był czym wyjątkowo podrażniony, a wiesz przecie, że on ma takie chorobliwe nerwy. Nie można brać na

serio takich jak on natur. Nie miej więc do niego żalu, choć masz do żalu przyczynę. Może się sam spostrzeże i przeprosi. Wiesz zresztą, że w przebaczaniu jest niezwykła przyjemność, którą sobie samemu możesz w tym wypadku urządzić. Trochę wyrozumiałości, mój złoty Kociu, dla tego wariata! A przede wszystkim nie mów o tym nikomu, oszczędź go, na co ludzie mają wiedzieć, że postąpił źle i głupio. Przepraszam, że Cię tak moralizuję: chciałbym, żebyś go zawstydził Ty swoim szlachetnym, piękniejszym postępowaniem, niż na nie zasłużył. Zresztą winni tu przede wszystkim ci, którzy mu bez końca w uszy kładą, że jest taki ogromnie wielki. Tym gorzej dla niego, jeśli w to uwierzył. Dość o tym. Ty sam dawno już powiedziałeś sobie, jak zrobić, i wiesz, że Cię szlachetności i delikatności nikt na świecie uczyć nie ma prawa.

Warszawka kochana zaczyna mi trochę dolegać stosunkami towarzyskimi, zebraniami, rautami, obiadami, wizytami i wszystkim, co tak strasznie przeszkadza. — Pozawczoraj obiad u p. Wrotnowskiej [3] z ordynatem Krasińskim, wczoraj zebranie literackie poetów, na którym prezydował ten, ,,co orze — choć nie może'' [4], dziś raut muzyczno-wokalno-deklamacyjny u Reichmanów [5], wtorek zebranie u p. Ludwika Górskiego [6], na które ciągnie mnie Godlewski, który się mną bardzo poczciwie zajął, piątek u Ben[n]iego, i tak bez końca. Nie mówię już o oficjalnych wizytach u Bogusławskiego, Henkla, Godlewskiego, Gawalewicza, Chmielowskiego, Smarzewskiego [7] itd. ani o wizytach złożonych już ,,Gazecie Polskiej'', ,,Słowu'', ,,Wiekowi'' *etc.*

Ludzie, których poznałem, przeważnie bardzo mili, a wielu interesujących. Dotąd trafiłem na jednego nieznośnego koczkodana w osobie autora *Gasnącego słońca*. Że się temu człowiekowi jego własne towarzystwo nie znudzi. Napełniony sobą i tylko sobą, potrafi trzy kwadranse wykładać o swoim geniuszu. Nic tylko wiecznie: ja, mnie, mną, mój, moja, moje, mojego itd. Przy tym skóra na nim gruba jak na sakwojażu. Protekcyjny ton, z jakim gada o Sienkiewiczu, przyprawia mnie o nerwowy świerzb w ręku. Jeśli nie dla Ciebie i nie przez wzgląd na Alsenstrasse, to dzięki niemu zostanę wkrótce filosemitą i gotówem jemu na przekór całować w brotę [!] całe Nalewki [8]. Za to Henkiel jest naprawdę *fejn, fejn*! Może trochę zasklepiony, *à la* Tarnowski, tylko inaczej, ale rozum, smak i poczucie ma rzadkie. Zdaje mi się, że nawzajem dosyć mu się podobałem i jestem z tego dumny. Pług jest dziwny, wpół karykatura, wpół relikwia. Serce na wierzchu, a w nim ani kropli żółci. Gdyby rzecz najbanalniejszą i najgłupszą powiedział, wstydziłbym się sam przed sobą uśmiechnąć się z niego. Jest to jeden z tych ludzi, których się ma ochotę w łokieć pocałować. W całym świecie literackim uderza mnie tu (szczególnie między poetami) jakiś brak kultury. Ci ludzie mówią i myślą często szlachetnie, zwykle z zapałem, ale zawsze tak, jak by

mówił i myślał Syrokomla, Pol itp. Henkiel i Bogusławski to wyjątki.

Kobiety warszawskie oślepiająco piękne. Spotykam na ulicach tyle ślicznych główek, że nie wiem, na którą patrzeć, i chyba sobie dla spokoju ducha obstaluję końskie okulary. W towarzystwie jeszcze ich nie widziałem albo prawie nie widziałem, więc nie mam sądu o nich.

Mój Drogi Kociu — przechodzę teraz do całkiem czego innego: pisz Ty tę powieść. Z głowy mi Twój pomysł nie wychodzi, a cieszy mnie tym bardziej, że to Twój i Ty go masz pisać. Zrób mi tę łaskę i pokaż za najbliższym naszym widzeniem przed świętami choćby kawałek I-go rozdziału. Będę Cię nękał o to listami, zrobię z tego moje *caeterum censeo* i wymogę na Tobie tę robotę. Ja bym tak strasznie pragnął dla Ciebie dużej sławy, tak mnie pali za Ciebie ambicja, a tak mnie gniewa Twoje niedowiarstwo w własne siły. Pamiętaj, będę Cię wiecznie budził w kolorze tej powieści, będę Cię nagabywał i dręczył, choćbyś się miał zgniewać na mnie, choćbyś mnie miał znienawidzić. Pamiętaj, dziś jeszcze po przeczytaniu tego listu siądź i napisz dwa pierwsze zdania: reszta pójdzie. Będziemy o tym razem radzili i obmyślali szczegóły, przedyskutujemy i wygładzimy razem każdy rozdział. Zlituj się sam nad sobą — i choć troszkę nade mną, który tego tak pragnę — i pisz! Musisz także napisać, i to prędko, o reorganizacji Szkoły [9]. Wszyscy mnie tu o to pytają, a ja na Twój rachunek obiecuję na prawo i lewo, że Ty o tym napiszesz. Dziękuję Ci bardzo za wiadomości z Krakowa, a szczególnie z teatru. Jeśli sobie zadasz tę robotę, przejrzeć *Nassaua* [10], napisz, co to warte. Nie jestem wielki i nie odpiszę Ci grubiaństw, choćbyś powiedział, że nie warte nic. Napisz mi także, co o tym mówią w Krakowie. Nie pytam o to przez próżność autorską, tylko chcę wiedzieć, jaka moja proza, bo tu prozą przecie zarabiam na obiad i mieszkanie.

Chciałbym się odwinąć z kupą recenzji, nabrać trochę pieniędzy i móc bez troski o jutro pisać znowu mój dramat lub tłomaczyć *Iliadę*. Teraz nie mogę. Po 8 godzin na dobę smaruję recenzje dla zarobku. Zawalę nimi parę pism warszawskich i zrobię sobie ferie, tz[n]. wrócę do poezji, która mnie formalnie wzdyma.

Ściskam Cię sto razy i dziękuję za list, od odpowiedzi uwalniam Cię, jeśli za to napiszesz arkusik powieści. Gotowym pisać do Ciebie co dzień, jeśli mi w ten sposób (powieścią) będziesz odpisywał.

Twój *Lucjan*

Kostaneckiemu, Natansonowi, p. Ludwikowi i wszystkim „europejczykom" ukłony.

[1] W rkpsie omyłkowo: 1890.

[2] Prawdopodobnie poszło o jakiś list K. Tetmajera, zbyt agresywny w stosunku do Górskiego. W korespondencji Górskiego (sygn. 7730 III) zachował się list Tet-

majera z 18 XI 1895, rzucający trochę światła na wspomniane przez Rydla rozgoryczenie Górskiego: „Kochany Kociu, dochodzą mię tu wieści, żeś z mego listu niekontent, że napisałem Ci »impertynencje«, że »obraziłem się za Twoje zdanie o *X. Piotrze*« itp. — przede wszystkim nie obraziłem się o Twoje zdanie, bo nie było o co. Rozdrażniony jestem szalenie [...] złym stanem mego zdrowia, kłopotami pieniężnymi, stem powodów! Być może, że Ci co niesmacznego napisałem, wybacz mi, proszę, nie chciałem Ci zrobić przykrości, jakkolwiek zostaję przy twierdzeniu, że Ci czasem brak finezji. Odpowiedz, że mnie jej brak zawsze, i będziesz górą. Mój drogi, ja nie jestem »Twój człowiek«, ja miałem rację w tym, com pisał, choć może to trzeba było inaczej wyrazić. [...] Jesteśmy zanadto różni — już Ci to raz napisałem, zanadto też jest różną nasza pozycja majątkowa, a to jest zawsze »*Hauptdifferenz*«. Czy pamiętasz ten ustęp z *Bez dogmatu* o ludziach siedzących na górze, pod którymi tam na dole coś wrze i kotłuje się? Otóż Ty, z Twoją Wolą Pękoszewską (wszak tak?), siedzisz na górze, ja, z moimi wekslami (i Natansonem), na dole — to jest »*Hauptdifferenz*«". 19 I 1896 pisał: „Ty jesteś bardzo poczciwy, żeś się na mnie do gruntu nie pogniewał i nie obraził. Ja mam w sobie małpę, która jest zła dosyć z natury, ale ją i drażnią, psiakrew, jak drażnią".

[3] Możliwe, że Maria Wrotnowska, u której bywał Rydel w czasie pobytu w Warszawie na organizowanych przez nią zebraniach, zapraszany często listownie (zob. *Korespondencja L. Rydla*. Bibl. Narodowa, rkps 7260, t. 6 — gdzie znajduje się kilka listów Wrotnowskiej).

[4] Mowa o Adamie Pługu. Podobna charakterystyka u P. Górskiej (*Paleta i pióro*. Kraków 1960, s. 141): „orze i nieboże już nie może nic".

[5] Być może chodzi o Bronisława Rejchmana, redaktora „Nowin", później „Kuriera Warszawskiego".

[6] Ludwik Górski (1818—1908), agronom, działacz społeczny, publicysta, założyciel konserwatywnego dziennika „Słowo", opiekun finansowy „Biblioteki Warszawskiej".

[7] Chyba Tadeusz Smarzewski (1857—1928), publicysta.

[8] Aluzja do antysemickich poglądów i działalności T. Jeske-Choińskiego.

[9] M. Godlewski pytał Górskiego w liście z 2 XI 1895 (sygn. 7724 III): „Czy nie raczyłbyś Pan napisać nam korespondencji z Krakowa o Akademii Sztuk Pięknych?" List przyśpieszył napisanie artykułu. W nrze 274 „Słowa" z 1895 r. ukazał się nie podpisany artykuł pt. *Z dziedziny sztuki*, omawiający sytuację w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, przede wszystkim w okresie dyrekcji J. Fałata. Artykuł wyszedł bez wątpienia spod pióra Górskiego, o czym świadczy również staranna forma literacka.

[10] *Książę „Denassów". Szkic historyczno-obyczajowy z XVIII wieku.* „Przegląd Polski" 1895, t. 118—119; wyd. książkowe: Kraków 1895.

12

Warszawa, 27 XI 1895

Kochany Kociu!

Ucieszyła mnie bardzo wiadomość, że Kazio Tetm[ajer] poczuł się win[n]y i napisał Ci list, który Ci przynajmniej w części wynagrodził doznaną krzywdę. Bałem się już, że się dobry stosunek między Wami rozchwieje — z jego winy.

Co do mojego artykułu w „Słowie" [1] masz zupełną rację: był słaby, tylko — co Ty nazywasz pisaniem szlafrokowym, było, wprost przeciwnie, spowodowane jakąś niepewnością i niemal uczuciem zażenowania, jakiego doznałem pisząc. Jesteś „człowiek teatralny", więc wiesz, co to dla aktora występ przed nie znaną publiką. Nie wiedziałem, od czego zacząć ani na czym skończyć, nie umiałem chwycić tonu. Godzę się zresztą na wszystkie zarzuty, które mi robisz — tłomaczę Ci tylko przyczynę. W „Gazecie Pol." drukowany był tego samego i następnego dnia sążnisty artykuł o *Melancholikach* Orzeszkowej [2]. Ten już, zdaje mi się, znacznie lepszy, przynajmniej Henkiel był z niego zadowolony. Wczoraj drukowałem znowu w „Gazecie" pogadankę o *Dekadentyzmie polskim i jego najbliższej przyszłości* [3]. Z roboty tej nie byłem zadowolony, przynajmniej niezupełnie: wstęp jest za długi, a środek trochę za ogólnikowy i za kusy. Jutro pójdzie w „Słowie" feleton o Gomulickim [4]; pisząc do mnie pamiętaj napisać, co mi masz do zarzucenia, żebym się na przyszłość wystrzegał. Henkiel zaprasza mnie, żebym pisał o Salonie Krywulta i Wystawie Zachęty [5]. Trochę mnie to kłopocze: nie znam się na tym i w obawie, żeby nie zganić niesłusznie, będę musiał chyba traktować wszystko z przesadną pobłażliwością. W każdym razie powiedziałem Henklowi, że mógłbym tylko pisać jako inteligent z publiczności, nie zaś jako znawca, raczej notować wrażenia, niż wydawać sądy — i że to we wstępie zaznaczę. Zresztą zobaczymy. Jeśli się próba nie uda, będę musiał skwitować z tego działu, który mimo wszystko interesuje mnie i nęci. Bardzo bym chciał pokazać Ci ten artykuł w rękopiśmie, ale nie na wiele by się to zdało, bo obrazów nie znasz. Czytam do tego jako rzecz informacyjną Piątkowskiego [6], a jako poglądową i zasadniczą *Krytykę i sztukę* Witkiewicza. W przyszłym tygodniu mam dać do „Słowa" felieton o Konopnickiej [7]. Mówił mi Godlewski, że Twój artykuł odebrał. Wyobraź sobie, że dziś napomknął mi Godlewski, że nierad, iż pisuję do „Gazety". Wyobrażał sobie, że prócz „Słowa" będę miał tylko miesięczniki i tygodniki, razi go więc, że pisuję do pisma codziennego. Tłomaczyłem mu, że żaden tygodnik ani miesięcznik nie może drukować mi tyle, ile ja pisać muszę, żeby żyć, a po wtóre, że pisuję do „Gazety" same rzeczy literackie, które nie zobowiązują mnie do żadnej barwy politycznej. Zresztą gdyby Godlewski obstawał przy swoim, to musiałbym zrezygnować z „Słowa", które ma o wiele mniej miejsca niż „Gazeta" i nie może mi drukować więcej nad jeden felieton tygodniowo.

Czytam teraz d'Annunzia *Le Vergini delle rocce* i kończę jego *Il Piacere* (po franc. *L'Enfant de volupté*). Resztę jego rzeczy zapisałem u Gebethnera. Mam pisać o d'Annunziu dłuższy artykuł do „Bibl. Warsz.", mniej więcej około 3—4 arkuszy [8].

Byłem kiedyś u Sienkiewicza. Dopytywał bardzo o Ciebie. A że kiedyś u Ben[n]iego interpelował mnie o *Iliadę* i mówił, że ciekaw by poznać, więc przeczytałem mu kawałek. Zrobił kilka drobiazgowych, ale wybornych uwag, które mi imponują jako dowód niezwykle trafnego odczucia Homera.

Mimo tego, co mi wypisujesz, powtarzam moje *caeterum censeo*... Wiesz już? „— Każdy robi, co może — i co musi'', piszesz mi — tak Ty możesz napisać i musisz napisać. Powolutku, ale musisz!

Zbieraj także wiersze do tomu. Teraz, gdy zostałem dzięki memu żołądkowi recenzentem, napisałbym o Tobie nie szlafrokową recenzję. Korzystaj więc, póki mnie z Warszawy nie wyrzucą. Co bym ja dał za to, żeby mieć na trzy tygodnie życie zapewnione i móc pisać rozpoczęty dramat. Ale trzeba może sprzedawać na funty — dla brzucha. Może być, że się przyzwyczaję i że mnie ta robota będzie mniej absorbowała, tak że będę się mógł zabrać do pracy. *À propos* zarobku. Napisz mi adres tego pedagoga, zajdę do niego, może trafią się jakie lekcje. Trzeba by i tego spróbować.

Z tym wszystkim jestem w dość dobrym usposobieniu, robota daje mi jeszcze przyjemność i choć nie zaspakaja ambicji literackich, czyni zadosyć ludzkim: pierwszy raz doświadczam tej bajecznej przyjemności, jaką jest mieszkać, jeść i żyć w ogóle za własne, zarobione pieniądze. Napisałem do domu, żeby mi nic nie przysyłali, i zdaje mi się, że sobie dam radę. W każdym razie, gdyby Mama przysłała mi jakie pieniądze, odeślę je z powrotem. A kto wie, czy po Nowym Roku nie zacznę przysełać do domu po parę rubli. Kiedy o tym pomyślę, to aż mi się ciepło robi z radości. Ty tego może nie rozumiesz, boś nigdy nie był w tym położeniu. — Przepraszam Cię — Ty to wszystko rozumiesz, choć tego nie przechodziłeś — ale ja wiem, że Ty masz takie odczucie wszystkiego, co się dzieje w sercach ludzkich, że doprawdy krzywdzę Cię, posądzając Cię o niezrozumienie tych rzeczy.

Tłucze mi się teraz po głowie nowy pomysł — prezent Sienkiewicza. *À propos Iliady* podsunął mi myśl dramatu na tle homeryckim: Hektor zakochany w Helenie. Powiada mi, że ja mógłbym to doskonale zrobić. Pomysł podoba mi się istotnie. Zobaczymy.

Chciałbym bardzo, żebyśmy się nie rozminęli, gdy będziemy robić *change des places* [9] przed świętami. Napisz mi, jak urządzić, żebyś Ty mnie zastał w Warszawie albo ja Ciebie w Krakowie.

Gąsienice Konara [10] b. słabe. Prasa przyjęła je chłodno, publiczność także niegorąco. Szczególnie akt III i IV nie wytrzymują żadnej, ale to żadnej krytyki. Zresztą w teatrze nic nowego. Byłoby z miasta nowin dość, ale o tym kiedyś ustnie. Uderza mnie tutaj wiele rzeczy dziwnych,

które wyglądają czasem lepiej, czasem gorzej, a zawsze inaczej, niż sobie wyobrażałem.

Ściskam Cię, mój Drogi Kociu. Pamiętaj wszystkim u p. Ludwika i jemu samemu ukłony złożyć ode mnie.

Twój *Lucjan*

A napisz znowu kiedy wolniejszym czasem, byle dużo o sobie.

Weiss [11] odpisał mi, że uczyni wszystko, czego żądam. Tłomaczy się niezgrabnie i powołuje się na swój wiek i przeszłość literacką. Co słychać z naszą fotografią? Hoesick prosi, żeby na jego rachunek wybić, przysłać mu jeden egzemplarz. — Do widzenia.

Lucjan

[1] *Nowe tomy poezyj. I. (A. Lange. „Poezje" — cz. I).* „Słowo" 1895, nr 266.

[2] *„Melancholicy", nowele Elizy Orzeszkowej.* „Gazeta Polska" 1895, nry 266—267.

[3] *Dekadentyzm polski i najbliższa jego przyszłość.* Jw., nr 272.

[4] *Nowe tomy poezyj. II. W. Gomulicki: „Nowe pieśni". Petersburg, u Grendyszyńskiego, 1895.* „Słowo" 1895, nr 275.

[5] *Wędrówka po salonach artystycznych.* „Gazeta Polska" 1895, nr 278.

[6] Chyba mowa o H. Piątkowskiego *Polskim malarstwie współczesnym* (Warszawa 1895).

[7] *Nowe tomy poezyj. Maria Konopnicka: „Poezje", seria IV. Warszawa, u Gebethnera i Wolffa, 1896.* „Słowo" 1896, nr 37.

[8] Zob. list 10, przypis 5.

[9] Zmianę miejsc.

[10] Aleksander Kinderfreund, pseudonim: Alfred Konar (1862—1940), powieściopisarz, autor kilku obrazków scenicznych i komedii.

[11] Zapewne Albert Weiss, tłumacz niemiecki, który w 1868 r. wydał *Album polnischer Volkslieder in Oberschlesien*; przekładał Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, a w 1895 r. wydał *Matkę* i *Dies irae* Rydla. Być może, iż Rydla zdenerwowała m. in. zła pisownia jego nazwiska w druku. W „Czasie" (1895, nr 258) czytamy, że Weiss „nie pisze, z jakiego języka tłumaczy, nazwisko Rydla pisze »Riedel«, a wreszcie, co najgorsze, nazywa »opracowaniem« to, co jest dosłownym przekładem. Nadużywa tym samym upoważnienia, bo nie znających oryginału wprowadza w błąd; mogą oni mniemać, że praca jest zarówno dziełem autora jak i rzekomego przerabiacza. P. Rydel na początku swego literackiego zawodu ma jakieś szczęście, że już kilkakrotnie odnajdujemy go u drugich w innej formie".

13

Kraków, 26 XII 1895

Kochany Kociu!

Fotografię naszą otrzymałem i dziękuję Ci za nią.

Chciałbym się z Tobą koniecznie widzieć za moim obecnym pobytem w Krakowie i dlatego gotów bym zostać tu o parę dni dłużej, niż zamierzałem. Idzie o ważną sprawę paryską: od Twojego Paryża zależy mój.

Chciałem wracać 2-go lub 3-go stycznia do Warszawy, gdybym wie-

dział, że powrócisz 3-go lub 4-go, zabawiłbym do Twego powrotu, aby załatwić rzecz ustnie. Jeśli wrócisz dopiero po 3 Królach, załatwimy ją listownie.

Mój Drogi, winien mi jesteś odpowiedź, ale wiem, że nie pisałeś dla braku cza[su], i jak zresztą nigdy z Tobą, tak i teraz nie liczę listów.

W grudniowym zeszycie „Bibl. Warsz." są dwa moje wiersze [1], które się Estreicherowi niezbyt podobały, ciekaw zatem byłbym Twojego sądu, który, jak przewiduję, będzie korzystny. „Bibl[ioteka]" jeszcze nie wyszła — przynajmniej nie miałem jej w ręku dotychczas.

Z Janiem widziałem się w przelocie w Warszawie. Nieźle wygląda, ale zdaje mi się, że trochę przepracowany. Tego samego wieczora odjechał do Woli. Spędziliśmy razem parę [chwil?], przypominając sobie nawzajem berlińskie czasy i wzdychając za Alsenstrasse. Janio jak zawsze kochany chłopiec, toteż trudno mi się było z nim rozstać.

Najnowsza wiadomość z Warszawy, że p. Julia Branicka wymogła na Szuwałowej obietnicę, iż zrobi, co będzie mogła, żeby zdjąć interdykt z Tarnowskiego, aby mógł przyjechać z odczytami. Kiedy mu to powiedziałem, złapał się za głowę, bo na przygotowania do odczytów czasu nie ma, a znaleźć go musi, gdyż powiada, że to obowiązek patriotyczny.

Na wyjezdnym byłem [u] Henkla — zastałem Sienkiewicza, który Cię kazał bardzo uściskać, p. Dionizy nie mniej serdecznie o Tobie mówił.

Kiedy napiszesz do „Słowa" o kościele franciszkańskim? Ja chciałbym napisać do „Gazety Polskiej" [2] i urządziłbym tak, żeby w obu pismach było jednego dnia. W każdym razie zaczekam na Twój artykuł do „Słowa", bo nie chciałbym, żeby stracił wskutek mojego na świeżości.

Stała mi się wielka przykrość w Warszawie. Kiedy już oddawałem przekład *Iliady* do „Biblioteki", zaczął się Henkiel i Weyssenhoff krzywić, gdyż niedawno odmówili Kaszewskiemu [3] umieszczenia któregoś z jego przekładów. Wprawdzie poprzednio przyrzekli mi druk *Iliady* w „Bibl[iotece]", ale widząc ich niechętne miny, zaproponowałem sam, żem ich zwolnić gotów z przyrzeczenia, czego też skwapliwie się chwycili. Obecnie więc jestem z *Iliadą* na lodzie. Nie bardzo to zachęcające do dalszego przekładu, tym więcej że im dalsze pieśni, tym trudniej będzie o ich umieszczenie. Przewiduję, że trzeba będzie za bezcen drukować, gdzie się da. Pil[t]z chciał koniecznie drukować w „Kraju" *Na marne* [4], posłałem mu je więc — nie wiem, czy cenzura puści, i czekam jego odpowiedzi.

Ściskam Cię po tysiąc razy, mój Drogi Kociu, i życzę wszystkiego najlepszego przy N. Roku, Ty wiesz sam, jak szczerze i gorąco.

Twój *Lucjan Rydel*

Z *Na marne* kazałem robić odbitki — jeśli cenzura puści, przyślę Tobie i p. K.

[1] *W parku*; *Nad morzem*. „Biblioteka Warszawska" 1895, t. 4.
[2] *Stare mury i nowi artyści*. „Gazeta Polska" 1896, nr 10.
[3] Kazimierz Kaszewski (1825—1910), krytyk literacki, tłumacz, autor dramatyczny, publicysta.
[4] *Na marne*. „Kraj" 1896, nr 1—4.

14

Warszawa, 11 I 1896

Kochany Kociu!

Byłem wczoraj wieczór u Henkiela, który zachwyca się *Bibliomanem* [1]. Cytuję Ci prawie dosłownie jego zdania: „arcypiękne", zrobione z przedziwną, prawdziwie grecką miarą, utrzymane w stylu od początku do końca, ani jednego niepotrzebnego słowa, ani jednego przeciągniętego rysu (wolałbym tylko, żeby Gościszewski nie płakał). W całej noweli głęboka treść „historiozoficzna": zaraźliwość idei, której się nic oprzeć nie może i która dlatego jest tak nieśmiertelna i wytrzymała na wszystko. Na konkursie musiały być chyba niesłychane arcydzieła, jeśli to jest trzecia nagroda. Albo się nie poznali na tym, co piękne, i nie umieli ocenić całej subtelności i całego ciepła tej ślicznej noweli. Pan mnie zna i moją zasadę: *nil admirari* — ale tu admiruję. Co za bajeczna charakterystyka Sztyrmera, w najdrobniejszym szczególe aż do tytułów broszurek — nic tylko te tytuły przeczytać kolejno, a ma się drogę, jaką szedł umysł tego człowieka, a opis książki — rozwój tego nieznanego poety, bibliograficzna strona tej książki, od kompaturki aż do stylizacji owej dedykacji: „zostałe exemplarze" — zamiast „pozostałe", „wierszów" zamiast „wierszy" — „Imperatorowa" itd. A ustęp o Mickiewiczu! A! panie, takich pomysłów i takiego obrobienia nie znajduje się byle gdzie, na podłodze. To klejnot! Masz mniej więcej zdanie Henkiela. Był tak rozpromieniony, jak on bywa, kiedy mu się co naprawdę podoba. Odczytywał Bogusławskiemu niektóre ustępy, cmokając po swojemu językiem, gestykulując i trzęsąc w zapale głową.

Możesz sobie wyobrazić, jak mi było miło słyszeć coś takiego z takich ust. Nie byłem jeszcze u Weyssenhoffa, bo mi się należy honorarium z „Biblioteki", a nie chcę, żeby myślał, iż po to przychodzę. W tych dniach mają mi zapłacić, a wtedy pójdę: w każdym razie przed piątkiem Ben[n]iego, bo chcę Weyssenhoffa prosić o pozwolenie czytania *Bibliomana* na piątku, naturalnie nie ja — może przeczyta Sienkiewicz albo sam Weyssenhoff.

Koniecznie chcę, żeby Warszawa poruszyła się *Bibliomanem* i żeby go oceniła, jak wart. Mój złoty Kociu, po zachwytach Henkiela możesz być pewny, żeś napisał rzecz niepospolitą. Henkiel boi się tylko, żebyś

następnych rzeczy nie pisał tym samym sposobem — trzeba całą robotę zmienić i np. nowelę o dwóch lekarzach[2] zupełnie inaczej prowadzić. *Biblioman* jest za dobry, żeby mu sprawiać bliźniaka, który na podobieństwie musiałby tylko stracić.

Byłem wczoraj u Wrotnowskich. Zastałem p. Łubieńskiego[3], Twego wuja. Niezmiernie sympatyczny i miły. Przyjechał na pogrzeb swego teścia. Mówiliśmy dużo o Tobie, możesz sobie wyobrazić, jak mówiliśmy. *Nb.*, kiedy nas pani W. prezentowała, nie dosłyszałem nazwiska i mówiłem z nim o Tobie jak o obcym, w tonie takiej propagandy katzenbergeryzmu, że uważał za stosowne powiedzieć mi, żebym go nie nawracał, bo on już nawrócony: Bardzo mi miło, że pan ma dla Kocia tyle sympatii, bo to mój siostrzeniec. To nas w jednej chwili tak zbliżyło, że po kwadransie odchodząc, zapraszał mnie do siebie na wieś i jeszcze z przedpokoju się wracał, żeby zaproszenie „na serio" ponowić. Jest mi to o tyle przyjemniej, że u pp. Łubieńskich guwernantką jest moja stryjeczno-stryjeczna siostra, bardzo miła i kochana 18-letnia dziewczynka, którą się oni jak córką zajmują.

Potem przyszła Weyssenhoffowa[4], która przez Ben[n]iego zapraszała mnie poprzednio do siebie. Bardzo, ale bardzo miła kobieta i śliczna. Będę u niej z Ben[n]im we wtorek. Teraz zajęta cała dobroczynnością, typowe zajęcie dla kobiety w jej położeniu. Dowiedziałem się od niej, że „Macocha" będąc tu na święta, telefonowała parę razy do „Słowa" z zapytaniem, czy jestem w Warszawie. Już ja mam takie szczęście, że się z p. Kościelską nigdy zobaczyć nie mogę.

Co się dzieje z Twoim Paryżem, czy rzecz załatwiona ostatecznie? Miałem od Orzeszkowej nadzwyczajny list z podziękowaniem za recenzję o *Melancholikach*[5]. Otrzymałem również jakiś list z Wołynia od czytelniczki wtorkowych pogadanek, która mi przysyła życzenia i opłatek. Wczoraj Bogusł[awski] proponował mi sprawozdanie kwartalne z beletrystyki zagranicznej do „Biblioteki"[6]. Naturalnie przyjąłem. Artykuł mój o Kapl[icy] Zygm[untowskiej] i franciszkanach cenzura na razie skreśliła, ale później cały puściła, będzie we wtorek[7].

Ściskam Cię po tysiąc razy. Henkiel przesyła Ci uściśnienia.

Twój *Lucjan*

[1] K. M. Górski, *Biblioman*. Nowela z konkursu literackiego „Czasu". Kraków 1896. Górski dostał drugą nagrodę, K. Tetmajer — pierwszą za *Księdza Piotra*, T. Miciński — trzecią za *Nauczycielkę*. W jury konkursu zasiadali: K. Morawski, M. Zdziechowski, S. Estreicher, M. Chyliński i S. Tomkowicz.

[2] Nowela Górskiego o dwóch doktorach pozostała w rękopisie — fragmenty czterech, nie doprowadzonych do ostatecznej formy, redakcji (rkps 7674 II).

[3] Chyba Mieczysław Łubieński.

[4] Aleksandra Weyssenhoffowa, siostra Marii Józefowej Kościelskiej.

[5] Orzeszkowa z wielką wdzięcznością przyjęła recenzję Rydla, pisząc o niej z uznaniem i sympatią w liście do L. Méyeta (zob. E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. T. 2. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski. Wrocław 1955, s. 153) i do samego Rydla (*Korespondencja L. Rydla*, t. 3). Odpowiedź Rydla zob. Orzeszkowa, jw., s. 345—346.

[6] Pierwszy przegląd Rydla pt. *Ruch literacki za granicą* ukazał się w „Bibliotece Warszawskiej" (1896, t. 2). Rozpoczynając cykl przeglądów, drukowanych do r. 1898, przedstawił jego cele: „Śledzić wszystkie te zmiany kierunków i walki prądów, tłumaczyć wzajemne ich oddziaływanie, zdawać sprawę ze stanu i stopnia rozwoju, do jakiego dochodzą w tej ustawicznej zmianie pisarze już znani, podawać wiadomości o nowych, występujących dopiero na widownię — oto zadanie kwartalnych przeglądów literatury zagranicznej" (s. 147).

[7] Zob. list 13, przypis 2.

15

Warszawa, 30 I 1896

Kochany mój Koteczku.

Jesteś bardzo poczciwy, że o mnie pamiętasz. Twój postskryptowy list otrzymałem i dotąd gryzie mnie sumienie, że jeszcze nie odpowiedziałem.

Weyssenhoffowi dawno już odniosłem *Bibliomana*, ale nie zastałem go w domu, jego w ogóle zastać nie sposób, podobno bywa dużo w świecie — ja to wybornie rozumiem, że nie chce po sobie pokazać, jeśli mu życie smutne. Byłem u niego parę razy — wtedy z *Bibliomanem* przyszedłem umyślnie, żeby u niego posiedzieć. Chciałbym koniecznie doprowadzić pomiędzy nami do bliższych stosunków, choćby tylko dlatego, że wiem, jaką by Ci tym zrobił przyjemność, gdybym się jemu na co dobrego mógł przydać. Karty umyśl[nie] nie zostawiałem, bo to zobowiązywałoby go tylko do rewizyty biletowej, a ja tak nie chcę. Próbuję koniecznie stworzyć stosunek wygodny jak pantofle, nie obowiązujący go do niczego wobec mnie. Ja bym do niego przychodził choćby na całe wieczory i zadowolniłbym się raz jeden rzuconą kartą. Żeby go tylko przyłapać w domu raz i drugi. U p. Weyssenhoffowej byłem kiedyś z wizytą razem z Ben[n]im, któremu poleciła, żeby mnie sprowadził do niej. W parę dni później otrzymałem zaproszenie na herbatę, naturalnie zupełnie „zamkniętą", a potem z powodu śmierci jej ciotki przyszło odwołanie zaproszenia. U Henkiela zagnieździłem się na dobre — tak że aż się bałem, czy go zanadto nie nachodzę, ale gdy się nie pokazałem parę dni, zaczął się upominać, więc przesiaduję u niego znowu. Hoesick śmieje się ze mnie, że się staram o rękę panny Dionizy, powtórzono to Henkielowi, który mi na to powiada, że okazuję zupełny brak poczucia estetycznego około takiej „starej, łysej i w dodatku brodatej panny!"

Powiem Ci bez żartów, że jeśli kiedy, to teraz chciałbym się zakochać,

zaręczyć i ożenić. Mimo tylu i tak miłych stosunków i domów w Warszawie czuję się okropnie sam w moich czterech ścianach. Kiedy się bardzo spracuję, nie chce mi się włazić w towarzystwo, a w domu dogryza mi samotność, tym tłomaczą się moje nachodzenia Henkiela. Powiedział mi na to, że mi się „kwili na gniazdeczko". Czy ja wiem? — To pewna, że nie chciałbym się kochać „nieszczęśliwie" i potem wypisywać IV części *Dziadów* — a tym mniej głupio się ożenić i wypisywać *Połanieckich*. Nieraz gdy wchodzę między ludzi, przychodzi mi na myśl, czy tu w tym salonie nie ma mojej przyszłej żony, ale zawsze wracając do domu śmieję się sam z siebie. Choćbym się zakochał jak biały gołąb i śpiewał z miłości jak słowik, to i tak nie mógłbym mieć pretensji do rodziców, którzy by wręcz odmówili panny takiemu jak ja golcowi. Cóż bym ja żonie dał jeść? Sam ledwo mam na życie. Trudno, już taki porządek na świecie — a może to i dobry porządek? Żal mi tylko dobrych panien, które wydają za durniów i nicponiów pozłacanych albo opergaminowanych. Zresztą nie żalę się na nic, literatura jest pyszną rzeczą i wystarczy mi do końca, choćbym miał „zwiędnąć w staropanieństwie" jako następczyni panny Dionizy — panna Lucyna. Ty powinien byś się żenić. Jak by to było dobrze mieć u Was, tj. u Ciebie i Twojej żony, miejsce za stołem raz na tydzień. Koniecznie powinieneś się żenić, jeśli już nie dla mnie, to dla swojej żony, która pewnie będzie Ciebie warta. Dajmy pokój temu wszystkiemu: będzie, co ma być.

Powiem Ci tymczasem, że kiedyś byłem na śniadaniu u pp. Wrotnowskich razem z Twoją kuzynką p. Sobańską [1]. Siedziałem przy niej i miałem sposobność przekonać się, że jest niezwykle interesująca i miła. Takiej twarzy, takiego umysłu i takiego języczka jak żyję nie widziałem i chyba nie zobaczę. Co to za dziwnie oryginalne i pełne wdzięku stworzenie. A najdziwniejsze w niej to, że — o ile sądzę — sama nie wie, jak bardzo jest dziwna i niezwykła. Istna orchidea. Przy tym zmienna jak morze, co chwila inna: raz *bonne-enfant* aż do tonów koleżeńskich, to znowu sztywnieje nagle — śmieje się i trzepoce jak wróblik — to znowu zaczyna najpoważniejszą rozmowę, wydaje się dobra jak anioł i złośliwa jak diablę, smutna i wesoła, żywa i apatyczna, ogień i woda, wszystko naraz. Arcydziwna kobieta, a raczej sto kobiet w jednej. Pan Bóg będzie ją kiedyś musiał po kawałku odsyłać równocześnie do piekła, do nieba i do czyśćca. Choć może od piekła zwolni ją, bo jest zanadto sympatyczna. Podbiła mię na wstępie tym, że o Tobie mówiła z wielką kordialnością. Ty wiesz, że na Ciebie każdy może mnie wziąć od razu. Wychodziliśmy razem, mówiliśmy właśnie o Tobie i to ją tak interesowało, że w przedpokoju zaczekała, aż się ubiorę, i jeszcze na ulicy stała ze mną chwilę. Masz w niej ogromną przyjaciółkę, co Wam obojgu zarówno zaszczyt przynosi.

Ogłupiaj się i „em-Bellac'qu'uj" [2], ile Ci się podoba, oskrobiesz się z tego w Paryżu za tydzień, tylko pannom „Baranieckim" nie pozawracaj głów, bo gotowe kochać się w Tobie, póki nie powychodzą za mąż. Po ślubie każda Polka przywiązuje się do męża, ale przed ślubem niejedna krewi — *exemplum* Kazio [3]. Podobno w tych dniach ma przyjechać do Warszawy. Jeśli mu ciotki brużdżą, to głupie — trzeba było zagradzać mu drogę wcześniej albo teraz milczeć. Jeśli mu panny nie dadzą, widzę już, jak je „społanieckuje", aż mu pójdzie w pięty. Jeśli się z nim zobaczysz, pozdrów go ode mnie, Estreichera, Louise Michel, Kostan[eckiego] *etc.* również — Ciebie ściskam.

Zawsze Twój *Lucjan*

[1] Maria Sobańska z Górskich.
[2] Być może, iż Górski przebywał w miejscowości Bellac (37 km od Limoges).
[3] Chyba aluzja do niefortunnych zaręczyn K. Tetmajera z Wandą Estreicherówną lub Lorą Rakowską, wkrótce zerwanych.

16

Warszawa, 4 II 1896

Mój Drogi Kociu!

Wprawdzie ja pisałem do Ciebie ostatni, ale piszę znowu i bynajmniej się nie dopominam o odpowiedź, jeśli nie masz czasu. Ja przecie sam wiem najlepiej, co to jest robota na karku. Piszę dlatego, że będąc dziś u Weyssenhoffa, dowiedziałem się, że pisałeś do niego list w bardzo smutnym i pognębionym usposobieniu. Czytał mi nawet parę zdań, z których widzę, że Cię opadło złe i że się męczysz. Nie daj się — mój złoty — nie daj się! Jeśli ta mała paczka ludzi, którzy [!], jak my, coś robi, bo robić chce i może — zaczniemy się rozstrajać wewnętrznie, to cóż zostanie? Próżniaki, które nic nie umieją? Mój złoty Kociu, już nie dla siebie, ale dla tej rzeczy, której wszyscy służymy, nie daj Ty się zjeść. Powody musisz mieć, bo któż ich nie ma, któż ich nie znajdzie w sobie, jeśli zewnętrzny świat ich da? Wszyscy jesteśmy podszyci jakimś smutkiem i nie bez racji. Ale go gnębić w sobie, trzymać go za kark, bo jak go puścisz, to Cię zje.

Czy Ty myślisz, mój Kociu, że ja tu nie mam swoich wielkich smutków? Ja, widzisz, jestem przyzwyczajony do domowej atmosfery, do ludzi kochających mnie, a tu mam tylko życzliwych i przyjaznych, ale mię przecie nikt nie kocha naprawdę i bywa mi czasem tęskno. Nagromadza się we mnie dużo czułości i głupiego jakiegoś kochania, którego nie mam komu dać — ani komu okazać. Jestem zresztą bardzo osamotniony. Bo to co innego dużo bywać i dużo żyć z ludźmi, a co innego

mieć człowieka zupełnie serdecznie bliskiego, wobec którego na nic się nie ogląda, na którego się zupełnie liczy. Nie wiem, czy ja to jasno tłumaczę. Widzisz, ja tu mam dużo ludzi, którzy mnie cenią za moje zalety, ale nie mam takich, którzy by mnie kochali mimo moich wad. Myślę sobie, że gdybym na przykład stracił nagle wszystkie dodatnie strony, to ci, którzy mnie za nie lubią, przestaliby mnie lubić wcale i porzuciliby mnie jak rzecz jaką obojętną, nieprzydatną. A mnie trzeba kogoś, kto by mnie kochał bez wszystkiego i mimo wszystkiego. Przy tym jestem okropnie zapracowany i nie zdołałem jeszcze skończyć jednej roboty, już się na mnie wali sześć nowych, i tak bez końca. Bywa mi często smutno, ale się bronię i nie rozżalam — to tylko niepotrzebnie osłabia. Trzeba dźwigać swoje życie takie, jakie jest, bo skądże wziąć inne, lżejsze. Żal Ci rozmaitych rzeczy, których zrobić nie możesz? I mnie żal — tych, których ja zrobić nie mogę. Nawet *Iliady* nie mogę pchać dalej. Ale cóż tym żalem poradzimy. Róbmy obaj to i tyle, ile można zrobić — wierz mi, że i to coś warte. Małe rzeczy muszą być też dobrze zrobione i ktoś je robić musi, chciałoby się człowiekowi robić większe — nie można — to róbmy i te małe, byle dobrze, byle jak najlepiej. Mówiłeś mi raz w Krakowie, że tu u nas w Galicji między młodymi nie ma tego uczucia, które kierowało życiem dawniejszych pokoleń. Ja w Warszawie rozbudziłem się ogromnie pod tym względem. Najdroższych kocha się zawsze, ale się nie zawsze o tym myśli, ale kiedy się stanie przy ich łóżku, jak są bardzo chorzy, wtedy się czuje tę miłość stokroć goręcej, bo bardzo boleśnie. Będąc przy chorej wprawiłem się w oddawanie jej ostatnich, najniższych posług [1], tak że już straciłem miarę, co jest wielkie albo co jest małe, pytam tylko, co jest potrzebne, i robię. I nie ja jeden, wszyscy tak samo te rzeczy biorą tutaj i tak samo służą, przynajmniej ci, którzy chorą naprawdę kochają. Daje to wielkie pogodzenie się ze swoim losem i przenosi punkt ciężkości człowieka z jego własnej osoby na osobę o wiele droższą. Tobie trzeba nie Paryża, ale Warszawy, tu od razu poczułbyś to, co my wszyscy czujemy. Jesteś daleko — chorej nie widzisz, więc Cię bolą Twoje odgniotki — tu zapomniałbyś o nich w tym generalnym fanatyzmie pracy, służenia i zapomnienia o sobie, jaki panuje między nami. Dlatego tak Warszawę kocham. Pod tym względem nie mogę się skarżyć na osamotnienie. Ludzi, którzy tak samo myślą, mam dokoła setki. Chora wie o tym i dlatego ani nie myśli umierać. Choroba sama odrobineczkę zelżała, jak powiadają ci, którzy dłużej ode mnie siedzą przy łóżku. Niemoc jest ta sama i ta sama trudność ruchu, nawet podobno i bóle się nie zmniejszyły — tylko duszności mniej. Wszyscy robią sobie w ogóle nadzieje zmian na lepsze — przynajmniej z m i a n o s o b i s t y c h.

Weyssenhoff wyjeżdża do Paryża, a może i na Riwierę. Wszelkie ten-

tatywy, żeby go przyłapać w domu, spełzły jak dotychczas na niczym. Zresztą prawdopodobnie będziesz miał od niego list, więc nie mam o czym się rozpisywać. U pani Weyssenhoffowej bywam dość często. Jest na mnie bardzo łaskawa, co sobie tym bardziej cenię, że w jej położeniu nie bardzo wypada przyjaźnić się z młodymi ludźmi, toteż uważam ciągle, żeby jej nie narazić na plotki, które, jak wiesz, lęgną się tu tak samo jak w Krakowie. Hoesick widząc u mnie naszą fotografię prosił, żeby mu dać jedną, pragnąłby, żebyś mu się na niej podpisał. Jeśli nie masz nic przeciw temu, przyślij mi jedno odbicie dla niego — jest mi bardzo życzliwy i przyjacielski.

Antoś bawi tu ciągle — widuję się z nim za mało, bo nie mam czasu na więcej. Przypadliśmy do siebie jakby urodzeni jeden dla drugiego. Dziwna rzecz, jak Wy obaj mało jesteście z usposobienia podobni, a jak ja jednego i drugiego rozumiem, ja, który w ogóle dość mało mam zrozumienia ludzi. Kiedyś był słaby i nie wychodził z domu, siedziałem u niego kawałek w noc i gadaliśmy tak, jak się to z Wami, Górskimi, gada. Już wiesz — jak! Natrafiliśmy na ogromny przedmiot wspólny, na nasze koleżeństwo pod jedną chorągwią, i każdy z nas powyjmował z siebie wnętrzności, serce i mózg przed drugim. Różnica zawodów, a co więcej, zacietrzewienie każdego z nas w swoim zawodzie okazało się drobnostką: po prostu on służy w pułku hreczkosiejów, a ja w pułku inkauścistów — ale armia ta sama. To człowiek, który siedząc tu ciągle, pojmuje życie zupełnie na tutejszy sposób, o którym Ci pisałem. Jeśliby takich ludzi było dużo, to wierz mi, że diabli sami zęby sobie na nas połamią, a nie zgryzą.

Wczoraj byliśmy razem u pani Wrotnowskiej na śniadaniu. Była także panna Julia Górska [2]. Siedzieliśmy razem przy stole i zagadywali się na śmierć. Miałem do niej trochę uprzedzenia, bo nie lubię osób zbyt pięknych, które zwykle są tylko piękne, piękne i piękne, ale nic więcej. Uprzedzenie ustąpiło jednak zupełnie, bo jest co się zowie inteligentna, niezmiernie sprytna, a prawdopodobnie i dobra. Podejrzewam ją, że musi mieć jakąś wielką wadę albo kilka mniejszych, których jeszcze nie odgaduję: musi mieć, bo inaczej byłaby doskonałością, a [nie?] żywą panną. Przy tym ta piękność rzeczywiście odurzająca i bardzo poczciwy wyraz twarzy, prawie dziecinny. Spryt jej zauważyłem w tym, że umie intuicyjnie z każdym rozmawiać tak jak trzeba — z każdym inaczej i o czym innym. Jest to umysł płynny, który przybiera kształty naczynia, w jakie go wlejesz. Mimo to nie jest bierna, tylko podatna. Postanowiłem unikać jej, bo jest pociągająca jak przepaść, a ja nie mam wcale ochoty wlecieć na złamanie karku. Pisałbym jeszcze do Ciebie o rozmaitych rzeczach dużo i długo, ale muszę się brać do roboty. Na karku artykuł o Lemaîtrze do ,,Biblioteki Warszawskiej" [3].

Kiedy Ty tu będziesz w Warszawie? Mógłbyś przecie wyrwać się z Krakowa choćby na parę dni. *Spleen* przeszedłby Ci tu prędko. Pewnie będziesz dopiero na święta. Mam z Tobą dużo do mówienia o rzeczach delikatnych osobistej natury. Udzieliłbyś mi ciekawych i potrzebnych informacji w bardzo subtelnej sprawie, o której pisać nie chcę. Tylko nie mów nikomu o tym ustępie mojego listu.

Do widzenia, mój złoty Kociu — a nie gniewaj się, że Cię trochę zmoralizowałem na wstępie.

Ściskam Cię z całej duszy.

Twój *Lucjan Rydel*

[1] Mowa o pracy dla Polski (zob. wyjaśnienie we wstępie).
[2] Julia Górska, ciotka Konstantego Mariana.
[3] *Juliusz Lemaître.* „Biblioteka Warszawska" 1896, t. 1.

17

Warszawa, 10 III 1896

Mój Drogi Kociu!

Spojrzałem przed chwilą do kalendarza i widzę, że dzień jutrzejszy mam podkreślony — jest Konstantego. Nie wiem na pewno, czy to Twoje Imieniny, pisałem do Ciebie parę dni temu, a jednak piszę znowu. Tak wierzę w naszą przyjaźń i w Twoje dla mnie serce, że wiem, iż będzie Ci przyjemnie dostać ode mnie w tym dniu list jako dowód, że Cię mam w serdecznej pamięci. Prawda, że to jest forma i że się swoim bliskim i drogim życzy przez cały rok tak samo dobrze jak na imieniny. Dostaniesz ten list za późno, bo dopiero jutro odejdzie, ale wiem, że Cię to nie obrazi. Życzę Ci wszystkiego, mój Drogi, czego się życzy rodzonemu bratu. Wiesz, jak szczerze to piszę. Niechże Ci Bóg da siłę przeciw wszystkim smutkom i przykrościom wielkim i małym i niech Ci da szczęście takie, jakiego jesteś wart. W ostatnim moim liście byłem zupełnie głupi. Wyglądało moje gadanie tak jak tego faryzeusza: Nie jestem, Panie, jako ów celnik. A ten celnik to byłeś Ty. Stawiałem Ci za przykład siebie, że jako tako noszę moje biedy i smutki. Przebacz mi to, bo chciałem tylko dodać Ci odwagi do życia i pogody, których, widzę, że Ci teraz było brak. Pokazywałem Ci lekarstwo, jakie mi na wszystkie moje większe i mniejsze katzenjammery doskonale skutkuje, na ten największy wspólny smutek, wobec którego osobiste milkną. Demonstrowałem to na sobie jako na pacjencie, któremu ten wielki środek lekarski skutkuje. Gdybym się dowiedział np., że Ciebie bolą zęby, a sam doświadczył skuteczności jakiej pasty, to udzieliłbym Ci recepty. Tak było

i tym razem, ale mogło wyglądać w Twoich oczach na jakieś stawianie siebie za wzór albo lekceważenie Twoich przykrości i bied. Ale Ty mi to już darowałeś.

Jeśli nie będziesz miał czasu, nie odpisuj mi. Wiem sam, co to znaczy robota. Piszę do Ciebie dzisiaj po trosze dlatego, że się przepracowałem i że już dalej bez odpoczynku ciągnąć nie mogę. Dla odpoczynku więc piszę do Ciebie.

Dziś ja znowu jestem trochę smutny. Na trzy miesiące naprzód, na marzec, kwiecień, maj, a może i czerwiec, mam zamówione artykuły do „Biblioteki", co wtorek pogadanki do „Gazety", parę felietonów do „Słowa", artykuł do „Kraju" i do „Tygodnika". Nie mogę sobie pozwolić na tydzień wypoczynku, bo wydatki mam ciągle i dochód musi być nieustanny. Pracując ciągle, mam tyle tylko, ile potrzeba na jakie takie życie, nie mam za co odpocząć. Na to, żeby jedną noc na tydzień przesiedzieć nad wierszami albo *Iliadą*, muszę przez sześć innych dni pracować jak wół. I tak będzie jutro, za miesiąc, za rok, za dziesięć. *Iliady* nigdzie drukować mi nie chcą całej pieśni, to znaczy, że jeden wiersz tego przekładu w rezultacie nie daje mi nawet tyle, ile jeden wiersz prozy: jeśli z 600 wierszy wydrukują mi 200 po 10 kop., to na każdy z tych 600 wypadnie po 3 kop. Nawet taki przekład jest w moim położeniu zbytkiem, na jaki nie mogę sobie pozwolić.

Dziś cenzura skreśliła mi jednym zamachem artykuł, nad którym przesiedziałem całą noc ostatnią, liczyłem, że mi przyniesie 8 R. — i te diabli wzięli. Wyciągam stąd taki wniosek moralny: im trudniejsze są warunki, tym większa zasługa, jeśli się coś robi, zatem powinno się robić tym więcej, tym usilniej, tym lepiej. Położenie nie odbija się na żadnym innym zawodzie tak jak na moim, żaden inny zawód nie jest otoczony tak „pieczołowitą opieką", *ergo* posterunek to tym ważniejszy i tym bardziej warto na nim stać i swoje robić.

Z tym wszystkim jest mi dzisiaj smutno jakoś. Przychodzi mi czasem na myśl: i przecie i mnie coś także się należy. Każdy człowiek powinien mieć swój kawałeczek osobistego szczęścia poza tym zadowoleniem wewnętrznym, jakie daje praca i spełniony obowiązek. Ja na ten mój kawałeczek szczęścia czekam i czekam, ciągle na próżno. Może to już takie przeznaczenie, że się szczęścia czeka i pragnie całe życie do końca? A może to tylko moje dzikie pretensje? A może i nie wart jestem niczego więcej? Dość, że czekam ciągle i chwilami wierzę nawet, że gdzieś niespodziewanie, dziwnie — wszystko się od razu przede mną zmieni na lepsze, choć nie mam pojęcia, w jaki sposób — jak się wszystko w moim życiu przez śmierć Ojca [1] nagle zmieniło na złe — w przeciągu jednego dnia. Jeśli tak spadają nieszczęścia, dlaczego by szczęście spadać nie miało? Ale tymczasem bywa ciężko ciągnąć i ciągnąć bez nadziei wy-

poczynku. A tu czas mija, talent mija i tyle jest rzeczy do napisania, ja zaś muszę pisać co innego.

Ściskam Cię po tysiąc razy. Pociesz się tym, że każdy ma swoje biedy.

Twój *Lucjan*

Kostaneckiemu, Potkańskiemu i p. Ludwikowi ukłony ode mnie oddaj.

[1] Prof. Lucjan R y d e l (ur. 1833), okulista, zmarł 27 IV 1895.

18

[1896]

Kochany Kociu!

Byłem u Ciebie po *Borkmanna* (Ibsen), ale Cię nie zastałem. Jest mi bardzo pilnie potrzebny, bo muszę o nim napisać zaraz do „Biblioteki Warsz." [1]. Otóż gdybyś mógł, zechciej mi go, choćby jeszcze dziś wieczór lub jutro rano, odesłać przez Andrzeja. Będę Ci serdecznie wdzięczny.

Twój *Lucjan*

List pisany z Paryża, na papierze firmowym z nadrukiem: „Académie des Sciences a Cracovie. Station Scientifique Polonaise, Paris, 6. Quai d'Orléans. Bibliothèque Polonaise". — Rydel przebywał w Paryżu na stypendium (przyznanym przez Akademię Umiejętności w dniu 14 VII 1896) od końca października 1896 do czerwca lub lipca 1897. Górski wówczas był kierownikiem Stacji Naukowej Akademii. Sprawozdanie Rydla z czynności w Paryżu i prośba o przyznanie drugiej raty stypendialnej — zob. *Z korespondencji literackiej Lucjana Rydla*. Opracował J. D u ż y k. „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie" 9 (1963), s. 302—305.

[1] *Ruch literacki za granicą*. „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 1.

19

Monachium, 30 VII 1897

Kochany Kociu!

Nareszcie zlitowali się nade mną bogowie i Henkiel. Wyjechałem z opustoszałego Paryża we wtorek — na Pontarlier i Lozannę, gdzie przenocowałem i wczoraj zrobiłem parowcem *le tour du lac* Leman — cudowny, zupełnie turkusowy, z zielonymi refleksami i srebrnymi połyskami — góry bladolila w mgle — Chillon, Montreux, Vevey, poematy nad wodą postawione. Genewa bez tego uroku, ale z portu widok śliczny. Od 6 rano do 8 wieczór parowcowałem się po jeziorze, a o 2 w nocy ruszyłem przez Zurich do Romanshorn, skąd znowu statkiem do Linden

i Monachium. Siedzę w prawdziwej piwiarni, piję ha[l]by [1] prawdziwego monachijskiego, więc jak nie pisać do Ciebie. Ty jeden wiesz, co to znaczy „Löwensbräu" [2], *Schweinebraten, Bratwürstl* i niemieckie cygaro. Ale „*Münchner, Münchner über alles!*", jak mówi pieśń. Mogłem jechać przez Insbruck, ale wpadłem do Monachium tylko dla piwa. Jadę za godzinkę do Wiednia, ale przedtem chciałem, żebyś wiedział, żem tu pił do Ciebie — *prosit*, na zdrowie Twoje, Dyrekcji [3] i Franciszka albo Heleny. Dotąd nie wiem [4]. Paryż był ostatnimi czasami nieznośny. Zwłaszcza 14 lipca, który trwał trzy dni. Wyobraź sobie pod moim oknem 4 karuzele i orkiestrę przez 72 godziny. Tak było wszędzie! I ta publiczność (liczba mnoga) tamująca bez ustanku. Bogu dzięki, że jestem w Münch[en], a nie w Charenton! [5] Aktu drugiego przez to nie mogłem dokończyć, choć brak tylko finalnej scenki [6]. Sonetom też przybyło. Będą w „Bibl." sierpniowej [7]. Donieś mi, czy Franciszek, czy Helena, pod adresem: Niziny, poczta Gawłuszowice.

Ściskam Ciebie i Twoich Braci — Dyrekcji ukłony! *Pros't* i *prosint*!

Twój *Lucjan*

[1] „*Halbe*" — $1/2$ litra piwa.

[2] Gatunek piwa monachijskiego (od browaru w dzielnicy Monachium).

[3] Żartobliwe przezwisko nadane żonie Górskiego, Antoninie z Chłapowskich.

[4] Mowa o spodziewanych urodzinach dziecka.

[5] Nazwa miasteczka w Île-de-France (środkowa część Basenu Paryskiego), która przeszła do popularnego we Francji powiedzenia: „pensjonarz z Charenton"; „człowiek godzien pochodzenia z Charenton" — na oznaczenie szaleńca, głupiego, który stracił rozum. Przypuszczać należy, że Rydel miał na myśli to właśnie powiedzenie, często przytaczane przez pisarzy francuskich.

[6] Mowa o *Zaczarowanym kole*, które Rydel zaczął pisać w 1896 r. w Paryżu.

[7] Cykl *Mitologia*: *Faun i Najada*, *Centaur i kobieta*, *Psyche*, *Parki*, *Syreny*, *Erynie*, *Orfeusz* („Biblioteka Warszawska" 1897, t. 3).

20

Niziny, p[oczta] Gawłuszowice, 10 VIII 1897

Kochany Kociu!

Zatrzymałem się umyślnie parę dni dłużej w Krakowie, żeby wziąć udział w pogrzebie Asnyka. Dostał mi się zaszczyt przemawiania nad grobem w imieniu poetów [1]. Nie wiem, czy Cię mowa moja doszła; robiłem ją trochę naprędce, ale ją ratowało to, że składała się niemal cała z cytat z Asnyka, tak że moje były tylko wiązadła pomiędzy ustępami poezji. Zdaje mi się, że to był najwłaściwszy sposób uczczenia go: mówić mu nad trumną jego własne wiersze.

O projekcie zakupienia portretu [pędzla] Malczewskiego nie było dotąd w Krakowie mowy, przynajmniej ja nic o tym nie słyszałem.

Pomysł jest śliczny i dość łatwo wykonalny wobec tego, że składki posypałyby się od razu. Trzeba by na portrecie przybić plakę brązową z napisem, że na cześć Asnyka zakupiony ze składek publicznych i darowany do muzeum. Nie zwlekaj z tym projektem i napisz zaraz do „Czasu" odpowiedni artykulik, ręczę Ci, że się ta myśl przyjmie, tylko ją trzeba zainicjować bezzwłocznie. Zasługa i zaszczyt tej inicjatywy powinny zostać przy Tobie. Tetmajer napisał wiersz jubileuszowy, którego przedruk z portretem rozdawano na Skałce [2], mnie przypadła mowa. Ty składkę na portret otwórz.

Widziałem Morawskiego [3]. Rozmawialiśmy z pół godziny *de omnibus rebus*, wypytywał o Ciebie. Jest czegoś bardzo a bardzo przygnębiony i mizerny. Nie wiem, czy to śmierć Asnyka, z którym był blisko, czy podobno jakieś nowe nieprzyjemności z tym idiotą Z., czy jedno i drugie — dość że tak zgnębionego jeszcze go nigdy nie pamiętam. Byłem u niego nazajutrz po pogrzebie, ale wyjechał do Potoka. Tarnowski na pogrzebie był — mowy mieć nie chciał; podobno nie dlatego, co było między nim a Asnykiem, ale po prostu dla zmęczenia dwoma ślubami w rodzinie, które były huczne i przypadły właśnie w tęż porę, a jego zmusiły do pozorowania. Może być, że to tylko wymówka. — Ja tu zostanę dość długo, jakie 6 tygodni. III akt piszę i *Iliadę* tłomaczę. Ty zapewne już jesteś *pater familias*. Napisz znowu do mnie kiedy, a zwłaszcza donieś, czy Franio, czy Helenka.

Ściskam Cię wraz z Twoimi Braćmi, Dyrekcji najpiękniejsze ukłony.

Twój *Lucjan Rydel*

[1] Zob. „Czas" 1897, nr 179 — gdzie wydrukowano również przemówienie Rydla.

[2] K. Tetmajer, *Na cześć Adama Asnyka w dniu jubileuszu 14 XII 1896*. Kraków 1896. Jest to jedna karta dwustronnie zadrukowana. Na stronie *recto* — winieta z podobizną Asnyka i stojącą za nim postacią kobiecą, personifikacją poezji, według rysunku W. Tetmajera.

[3] Chyba Kazimierz Morawski (1852—1925), filolog klasyczny, profesor UJ.

21

Rzyska, poczta Rzochów, 6 X 1897

Kochany Kociu!

Znowu skądinąd piszę do Ciebie — Żyd wieczny tułacz. Bawię tu u mojego stryjecznego brata [1] od dni kilku i ciągle zbieram się, żeby do Ciebie napisać.

Nie napiszę Ci nic, nic przyjemnego i wesołego. Jestem rozstrojony i rozbity jak stara gitara. Nie wiem, co mi się stało, ale wierzaj, że mi ciężko i trudno żyć. Dogadzają mi braterstwo moi we wszystkim, psują

mnie nawet, a mnie jest coraz smutniej. Od wyjazdu z Paryża nie zrobiłem nic, nie napisałem nic, posunąłem sztukę moją zaledwie o parę kartek, o kilkadziesiąt wierszy przez blisko trzy miesiące. Nawet liryk nie mam w tece, nawet [na] artykuł literacki zdobyć się nie mogę. Sprowadziłem sobie książki z Krakowa, żeby napisać o Ujejskim do „Biblioteki" [2] — męczę się i nie idzie... Ta bezpłodność, to jakieś dziwne wyschnięcie myśli, zabija mnie i drażni tak, że sobie rady dać nie mogę. Nie ma wieczora, żebym nie siedział u siebie przed kartką papieru i z piórem w ręku po parę godzin. Napiszę trzy słowa, gryzę pióro, drę kartkę i idę spać z uczuciem zupełnej bezsilności.

Ty wiesz najlepiej, mój Drogi, że ja poza pisaniem nie mam w życiu nic. Nie mam z czego żyć, nie mam nadziei nawet zapewnienia sobie kawałka chleba i cała moja przyszłość jest buropopielata. Ale jeśli mogę pisać, to mnie to wszystko mało obchodzi, śmieję się z mojej przyszłości i drwię sobie z szczęścia, spokoju, majątku i ze wszystkiego, czego nie mam i czego mieć nigdy nie będę. Widziałeś ten mój rozpromieniony humor w Paryżu, gdzie bez obiadu, o herbacie i chlebie, pisałem i co dzień przynosiłem Ci albo wiersz, albo parę scen z dramatu. Wszystko zniosę i wszystko wytrzymam, gdy jestem poetą. Ale gdy nie jestem, gdy mi się coś zrobiło w mojej biednej, głupiej głowie, która z siebie nic nie może wydać miesiącami całymi, napada mnie rozpacz zupełna. Bo i po cóż ja się po tym świecie tłukę? Jestem nikomu niepotrzebną figurą, która je, śpi, chodzi na spacer i męczy się w jakie[j]ś dziwnej przymusowej bezpłodności i bezczynności. W łeb strzelić takiemu „panu do niczego"!

Marnują się dni, tygodnie — marnuje się wszystko: zdrowie, czas, życie, bez skuteczności i bezowocnie — czeka się nie wiedzieć na co, co nie przychodzi, szuka się w swojej wyschłej mózgownicy czegoś, co się wyczerpało. Jak długo to potrwa, co dalej z tego będzie? — Kociu — mój Drogi Kociu, proszę Cię jak o największą łaskę o parę słów, których mi potrzeba. Jakie mają być te słowa, tego ja nie wiem — czy zachęty i pociechy, czy besztania i zawstydzenia? Ja nie wiem. Ale Ty jeden w ton trafisz, Ty jeden możesz mi napisać coś, co mnie za łeb weźmie i na nogi postawi.

Do Paryża prawdopodobnie już nie wrócę. Nie mam widoków. Stypendium moje było już obsadzone, kiedy wracałem do Krakowa: dostał je Nadraj-Rozwadowski [3]. Tarnowski wprawdzie obiecywał, że zrobi, co będzie mógł, żeby coś dla mnie wykołatać na jeszcze jeden rok Paryża — ale widziałem, że on sam także nie bardzo wierzy, żeby się dało co zrobić. Zostaje mi więc znowu Warszawa, artykuły gazeciarskie, felietony i cała ta katorga gryzipiórska. Co ja pocznę?! Aż się zimno robi na samą myśl...

Ja nie wiem, co bym dał za dwa dni z Tobą przegadane — potrzeba mi Ciebie tak jak jeszcze nigdy. Nie pamiętam, żebym kiedy był tak zgnębiony i bezsilny. Jesień taka smutna, pola nagie, deszcz pada i z drzew zaczynają lecieć liście — to także nie przyczynia się do rozpogodzenia smutnej myśli. Dziś całe przedpołudnie bratowa moja grała mi Mozarta, zaszyłem się w róg salonu przy kominku i parę godzin słuchałem muzyki. Uderzyła mnie dziwnie różnica pomiędzy spokojem i pogodą Mozarta a moim rozdrażnieniem i jesienną słotą za oknem. Ale mnie to nie uspokoiło — i owszem — jestem bardziej zgnębiony niż przedtem. Sam już nie wiem, co począć z sobą.

Przychodzi mi na myśl, że może najlepiej zrobię spróbowawszy przezimować się tego roku w Krakowie. Będzie mi może ciszej niż w Warszawie. Może przecie zdobędę się na pisanie. Tej Warszawy i warszawskiego życia boję się, to mnie może zjeść do reszty. Ale czy się utrzymam pisując z Krakowa do pism warszawskich?

Przepraszam Cię za ten list zgryźliwy i smutny. Ty masz sam swoich smutków dosyć i nie trzeba Ci dolewać oliwy do ognia. A jednak choć sam niewesoły, spróbuj napisać mi chociaż parę słów, które by mnie postawiły na nogi. Będzie to jedna więcej przyjacielska przysługa — i naprawdę nie najmniejsza.

Bardzo Cię ściskam, mój Drogi Kociu, i bardzo proszę o prędki list. Nie odkładaj! — Do widzenia — ale gdzie i kiedy?

Twój *Lucjan Rydel*

PS. Zaraz po przyjeździe do Krakowa uporam się z wydaniem tomu[4]. — A Ty?!

[1] Prawdopodobnie chodzi o Józefa Rydla (informacja rodzinna).

[2] *Kornel Ujejski.* „Biblioteka Warszawska" 1898, t. 1.

[3] Powtórnego stypendium do Paryża Rydel nie otrzymał; Rozwadowskiego, wymienionego w liście, nie udało się odnaleźć w aktach Akademii Umiejętności (Archiwum PAN — Oddział w Krakowie).

[4] *Poezje.* I. Z rysunkami S. Wyspiańskiego. Warszawa—Kraków 1899.

22

Kraków, 6 XI 1897
Sławkowska 22

Mój Najdroższy Kociu!

List Twój zrobił mi więcej dobrego, niż sam przypuszczasz. Postawiłeś mię na nogi i wyrwałeś z najsmutniejszego usposobienia. Zacząłem jeszcze na wsi pisać i po dwóch tygodniach przywiozłem do Krakowa

resztę II-go aktu i 1/2 III-go [1]. Są w nim znowu dobre rzeczy, miejscami lepsze od I-go aktu, i to mnie do reszty pocieszyło. Teraz wiem już, że tę bajkę skończę, że będzie najlepszą moją rzeczą dotychczas i że ze mnie samego może jeszcze co być. Nie dam się.

Chcąc do Ciebie swobodnie pisać w dalszym ciągu, załatwiam w tej chwili dwa interesy, jakie mam do Ciebie. *1°* Proszę o przesłanie mojego kosza (*petite vitesse* [2]) — Kraków, Basztowa 16. *2°* Z długu mojego będę Ci mógł przed N. Rokiem znaczną część zwrócić — napisz mi, czy Ci nie bardzo potrzeba — bo jeśli tak, [to] się o pieniądze zaraz wystaram i jeszcze w tym miesiącu wyślę.

Przed N. Rokiem napłynie mi trochę floty, bo sprzedałem Gebethnerowi i Wolf[f]owi tom [3] za 200 Rb. — oczywiście potrwa to jeszcze parę tygodni, zanim pieniądze dotanę. A Ty z Twoim tomem? [4] Jeśli chcesz przysłać go na moje ręce, to ja z Geb. i Wolf[f]em przeprowadzę całą korespondencję i podejmuję Ci się sprzedać Twój na tych samych warunkach, co mój sprzedałem. Chciałbym bardzo, żeby „szkoła belgijska" równocześnie wystąpiła. Ty jesteś do korespondencji trochę ciężki i nie będzie Ci się chciało z wydawcami targować i układać. Wymówię Ci wybór papieru, druku, formatu, korektę, nawet może i miejsce wydania: Paryż, żebyś miał drukarnię w miejscu i nie potrzebował korekt przesełać do kraju. Ale całą handlową stronę, wszelkie pertraktacje i korespondencje załatwię Ci z przyjemnością.

Ja obecnie zostaję w Krakowie. Te 200 Rb. za tom umożliwiają mi pobyt kilkomiesięczny, podczas którego chcę skończyć *Maciusia* [5]. Wynająłem mieszkanie na Basztowej w domu prof. Czernego [6], 2 piętro — widok na Rondel, Pijary, plantacje. Chcę sztukę skończyć na 1 stycznia i posłać na konkurs Paderewskiego [7]. 1000 Rb. nagrody — może chwycę, a może „chyci się" Paderewski na pisanie muzyki.

W niedzielę byłem u Michałowskiego [8]. Wszyscy wypytują o Ciebie, zwłaszcza Louisa Michel i Jacek Malcz[ewski]. Wczoraj widziałem się z p. Idalią Pawlikowską [9], która kazała Ci oświadczyć tysiąc serdeczności.

Kraków nastraja mnie nieźle do pisania. Dziś skończę przeprowadzkę na Basztową i zacznę w dalszym ciągu pisać. Cieszy mnie nade wszystko to, że nie potrzebuję jechać na gazeciarstwo do Warszawy. Zostaje mi „Bibl. Warszawska" z artykułami nieźle płatnymi, a świeżo — na tych samych warunkach co z „Biblioteką" — zrobiłem [umowę!] z „Przeglądem Powszechnym": 50 fl. od arkusza i książki, jakich zechcę. Żywiąc się w domu u Mamy, można już egzystować w Krakowie, nie zabijając się felietonem.

Zapewne widziałeś „Życie". Z kopyta od razu poszło w las. Jeden artykuł bardziej papierski i brukowy niż drugi. Niesmak brał. Ale że szkoda takiego pisma, które byłoby potrzebne w Krakowie, więc posta-

nowiliśmy ratować je i wziąść [!] za łeb Szczepańskiego, aby nie brykał. Weszło nas do redakcji kilku, z malarzy Axentowicz, Stanisławski i Wyspiański, do innych działów Ant. Potocki, Baudouin de Courtenay i ja: mamy głos stanowczy i nie przepuścimy żadnych peperstw. Potocki i ja objęliśmy dział krytyki literackiej — jeśli możesz, choć mały artykulik literacki, estetyczny czy jaki bądź przyślij na moje ręce. Będę Ci szczerze wdzięczny. Gdybyś mógł korespondencje z Paryża od czasu do czasu pisywać, byłoby wybornie.

W Krakowie zakłada się Związek Wolnej Sceny. Należy do tego Pawlikowski i będzie dawał aktorów i teatr. Między innymi w programie jest i *Matka.*

Wracam jeszcze do mojej sztuki: skończywszy III akt prześlę Ci go z prośbą o parę słów. Musisz mi napisać, co o nim myślisz. Pali mnie pisanie, tak że doczekać nie mogę wieczoru, w przeciągu tygodnia muszę III akt skończyć. IV i V, znacznie krótsze, pójdą łatwo.

Wiersze moje znasz wszystkie prawie. Napisz mi, który mam Ci w tomie dedykować [10]. Mam kilka nowych, jeszcze nie obrobionych, które w trakcie korekty opiłuję i jeszcze do tomu włączę. Po Nowym Roku Geb. i Wolff mają wydać mój II tom: drobne dramata: *Matka, Dies irae, Prolog, Na marne, Z dobrego serca*, jeszcze warunki nie ułożone, ale już o tym była mowa zupełnie stanowczo [11].

Dyrekcja zapewne wróciła z Franciszkiem Henrykiem — przesełam Jej najpiękniejsze ukłony, a malca ściskam. Proszę Cię, pozdrów ode mnie bardzo serdecznie p. Suzina i Łopacińskiego [12].

Ściskam Cię z całej duszy.

Zawsze Twój *Lucjan*

Adres: Basztowa 16 albo Floriańska 22. Kosz proszę adresować na Basztową.

PS. W b. m. wyjeżdża do Paryża St. Ciechanowski [13], skierowałem go: 6 Quai d'Orléans — i polecam go Twojej uprzejmości.

[1] Mowa o *Zaczarowanym kole.*

[2] Przesyłka pośpieszna.

[3] Zob. list 21, przypis 4. — W dniu 22 XI 1897 firma Gebethner i Wolff zawiadomiła Rydla (*Korespondencja L. Rydla*, t. 1), że zgadza się „na utrzymanie w swej mocy honorarium r. 200 [...]". 31 XII 1897 nakładca informował Rydla, że wynikły pewne trudności z cenzurą, która zwróciła rękopis z powodu nieczytelnego pisma. Musiano dać do przepisania. Tomik wydrukowany był w grudniu 1898 (na karcie tytułowej data: 1899).

[4] Żadnej książki Górski wtedy nie wydał. Tomik wierszy ukazał się dopiero w r. 1904.

[5] Pierwotny, roboczy tytuł *Zaczarowanego koła*.

[6] Możliwe, że Franciszek Szwarcenberg-Czerny (1847—1917), profesor geografii w UJ.

[7] W 1898 r. został ogłoszony w Warszawie konkurs na sztukę, im. Ignacego Paderewskiego; w jury m. in. zasiadali: I. Baliński, M. Gawalewicz, J. A. Święcicki, H. Sienkiewicz, I. Chrzanowski.

[8] Ludwik Michałowski (1829—1899), kolekcjoner dzieł sztuki, przyjaciel artystów. Brał czynny udział w pracach dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, uczestniczył w konkursowych sądach literackich. Słynne były organizowane przez niego niedzielne spotkania artystyczno-literackie. „Dom Ludwika Michałowskiego był na długie lata jednym z najjaśniejszych i najcieplejszych zarazem ognisk życia artystycznego i umysłowego" — pisał A. Heydel (*Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*. Kraków 1933, s. 100). Zob. też K. M. G[órski], *Ludwik Michałowski*. „Czas" 1899, nr 243.

[9] Żona Tadeusza Pawlikowskiego, dyrektora teatru.

[10] Dedykowany został wiersz *Wstań pieśni!...* (zob. *Poezje. I*, s. 1): „Konstantemu Górskiemu"; po tekście data: „Paryż, 24 II 1897". Zob. też list 23.

[11] *Utwory dramatyczne*. T. 2. Kraków 1902 (zawartość: *Jeńcy*, *Prolog [...]*, *Epilog [...]*, *Na marne*).

[12] Władysław Suzin, pracownik Bibl. Polskiej w Paryżu. — Bolesław Łopaciński, współpracownik Stacji Naukowej w Paryżu.

[13] Zapewne Stanisław Ciechanowski (1869—1945), wówczas asystent przy katedrze anatomii patologicznej, od 1900 r. profesor nadzwyczajny, od 1919 do 1939 profesor zwyczajny i kierownik Zakładu Anatomii Patologicznej przy UJ.

23

Kraków, 9 XII 1897
Basztowa nr 16

Łaskawa Dyrekcjo i Najdroższy Kociu!

Przepraszam, że tak długo nie odpisywałem Państwu, ale termin konkursu Paderewskiego, upływający z dniem 1-go stycznia, zmuszał mię [do] kończenia *Głupiego Maciusia* w jak najszybszym tempie. Po części liczyłem na to, że sobie Państwo nie zechcecie źle tłomaczyć mojego milczenia, domyślając się istotnej jego przyczyny, a łatwo się i tego było domyślić, że wszelkie życzenia Szanownej Dyrekcji zarówno jak i Kocia spełnię oczywiście z całą przyjemnością. Zwłaszcza Dyrekcji jestem niewymownie wdzięczen za tak energiczne upomnienie się o swoje prawa — nie przypuszczałem nawet, że Pani tak zależy na moich wierszach, i to pochlebiło mi ogromnie. Kocio jest niepoczciwy, kiedy mi pisze, żeby mu dedykować *Wstań pieśni*, jeśli już ten wiersz nie ma już właściciela. Komukolwiek byłby dedykowany na Twoje życzenie, wiersz jest Twój i o tym powinieneś był z góry wiedzieć, bo mam wprawdzie na świecie ludzi kilku równie mi bliskich jak Ty, ale bliższych od Ciebie nie mam i już chyba mieć nie będę.

Na razie czekam dotąd na manuskrypt, który ciągle jeszcze jest w cenzurze, a tymczasem prowadzę z wydawcami kampanię o ornamentacyjne rysunki Wyspiańskiego (stylizowane kwiaty itp.). Wolff zgodził się na ilustrowanie tomu, a teraz chciałby się wykręcić i dać bez ilustracji [1]. Sprawa jest jeszcze ciągle w zawieszeniu.

Dramat kończę. Wkroczyłem już na dobre w akt IV, pośpiech jednak przymusowy ucieszył mię niesłychanie. Na szczęście wczorajsze gazety ogłosiły przedłużenie konkursu do lipca, tak że spokojnie i wygodnie będę mógł kończyć, a potem całość się odleży z jaki miesiąc, zanim ją definitywnie wygładzę i opiłuję. Z aktu III jestem dość zadowolony. Przed paru dniami byłem u Włodzia Tetmajera w Bronowicach: czytaliśmy sztukę, z uwagą zwróconą na język chłopski. Otóż Włodzio zupełnie ton i charakter pochwalił i zaledwie parę drobnych zmian zaproponował.

Jeśli dobrze pójdzie, to może do lipca zdążę napisać drugi jeszcze dramat na konkurs [2]: chciałbym żeby była rzecz współczesna, prozą, zwięzła, zbita i skoncentrowana, o niewielkiej ilości osób szczegółowo charakteryzowanych i o akcji prostej, krótkiej, nieskomplikowanej — jednym słowem, antyteza tego Leśnego Dziadka [3]. Rękopism wysłałbym ze Lwowa, tak aby wszelki ślad zatrzeć. Byłoby rzeczą zabawną, gdyby się te dwie moje sztuki biły o nagrodę.

W Krakowie dzieją się nadzwyczajności, o których zresztą Państwo dowiecie się z gazet. Przyjazd Badeniego [4] wywołał ogromną manifestację, o której zresztą rozpisywać się nie będę. Zza kulis mogę tylko donieść, że najpoważniejsi ludzie z wszystkich obozów politycznych, nie wyłączając stronnictwa „Czasu", odgrażają się, iż w razie gdyby Koło Polskie ośmieliło się pójść z lewicą i pozwoliło na cofnięcie rozp[orządzeń] językowych, uchwalą posłom *votum* nieufności i zmuszą do złożenia mandatów. Kaz. Morawski biega jak oparzony i organizuje najrozmaitsze demonstracje na cześć Badeniego, aby w ten sposób wywrzeć pewną presję na Koło, które podobno chwieje się w swej wierności dla Czechów.

Badeni jednym razem stał się najpopularniejszym człowiekiem w Polsce. Mówił mi Morawski dzisiaj o wzruszającym przyjęciu, jakie urządziła Warszawa na przyjazd Badeniemu [5]. Cały plac przed dworcem, Aleje Jerozolimskie i Marszałkowska czerniły się od tłumów, które nie mogąc krzyczeć, szeptały półgłosem: Niech żyje Badeni! Ten szept odprowadził Badeniego przez wszystkie ulice aż do Pałacu Krasińskich. On sam opowiadał o tym Morawskiemu, dodając, że ta manifestacja robiła na nim przejmujące wrażenie, tak że chwilami rozczulenie za gardło go chwytało.

W teatrze grano Sznitzlera [6] *Freiwild* (*W matni*), słabsze znacznie od *Liebelei*. Trapszówna była zachwycająca. Byłem u niej w antrakcie.

Bardzo o Ciebie wypytywała i prosiła, żebym Cię od niej najserdeczniej pozdrowił. Również druga z Twoich wyznawczyń i zwolenniczek, pani Idalia Pawlikowska, wspomina Cię za każdym razem z niezmierną przyjaźnią i wypytuje mnie zawsze, czy nie mam od Ciebie wiadomości i kiedy można się spodziewać powrotu Państwa do Krakowa.

Z Warszawy nadchodzą ustawicznie pogłoski, że Imeretyński [7] pragnie się usunąć. Badeni był u niego i zapewniał Morawskiego, że nie zdarzało mu się spotykać tak dobrze usposobionego i życzliwego nam Moskala. Robi, co może, według najlepszych chęci, ale jest skrępowany okropnie i już czuje się zmęczonym ciągłym kołataniem do Petersburga o szybsze i donioślejsze ulgi. Z drugiej strony cała sfora podwładnych psiuków, kreatur Hurki [8], przeszkadza mu we wszystkim, denuncjuje go i uniemożliwia mu spełnienie najlepszych zamiarów.

Z „Życiem" już zupełnie daliśmy za wygraną. Szczepański nie jest człowiekiem, jakiego by się pragnęło. Ton peperski i rewolwerowy nastrój odpowiadają mu najzupełniej. Wyczółkowski, Włodzio Tetm[ajer], Malczewski, Ant. Potocki, Wyspiański i ja będziemy próbowali założyć nowe pismo art[ystyczno]-lit[erackie], które by odpowiadało naszym wymaganiom. Oczywiście w danym razie liczymy na Ciebie jak na Zawiszę.

Pomyśl tymczasem o wydaniu tomu! Niech Łaskawa Dyrekcja wpływa na Kocia w tym względzie, bo wielki czas na tom!! W tej nadziei rączki Dyrekcji całuję i przesełam najpiękniejsze ukłony, a Ciebie, Kociu, z całej duszy ściskam.

Twój *Lucjan*

PP. Suzinowi i Łopacińskiemu łączę pozdrowienia i ukłony.

[1] Zob. list 21, przypis 4.

[2] Drugiego dramatu Rydel na konkurs nie napisał.

[3] Postać z *Zaczarowanego koła.*

[4] Kazimierz Badeni (1846—1909), konserwatywny polityk galicyjski, w latach 1888—1895 namiestnik Galicji, w 1895—1897 austriacki prezydent ministrów. — „Kurier Warszawski" (1897, nr 338) pisał, że przybyłego do Krakowa Badeniego „przyjmowano owacyjnie. Na dworcu powitał go prezydent miasta w otoczeniu najpoważniejszych obywateli. Wieczorem projektowany jest korowód z pochodniami, gdy będzie odjeżdżał".

[5] Zob. informacje w „Kurierze Warszawskim" (1897, nry 334, 337).

[6] Artur Schnitzler (1862—1931), dramaturg austriacki.

[7] Aleksandr Imeretyński (1837—1901), generał-gubernator Warszawy w latach 1897—1901.

[8] Iosif Hurko (1828—1901), feldmarszałek rosyjski, w latach 1883—1894 generał-gubernator warszawski i dowódca warszawskiego okręgu wojskowego; zaciekły rusyfikator.

24

Kraków, 16 IV 1898
Basztowa nr 16

Kochany Kociu!

Przy reorganizacji posad w Bibl. Jagiell. mam widoki otrzymać miejsce praktykanta [1] z płacą 500 fl. Do podania, które przed końcem kwietnia wnieść muszę, mógłbym z wielką korzyścią dołączyć jako allegat poświadczenie, iż w Bibl[iotece] Polskiej w Paryżu zajęty byłem i że mam pewną praktykę. Udaję się więc do Ciebie z prośbą o wystawienie mi takiego świadectwa, i to w jak najkrótszym czasie. Nie chcąc wyzyskiwać Twojej przyjaźni, nie proszę o pochwały moich bibliotekarskich talentów ani o wyliczanie moich niespożytych zasług dla Biblioteki Polskiej położonych. Stwierdź tylko podpisem swoim to, co jest istotną prawdą: *1°* że faktycznie zajęty byłem w Bibliotece Polskiej na Quai d'Orléans przez 10 miesięcy, *2°* uporządkowałem dział papierów emigracyjnych. Sądzę, że najdrażliwsze sumienie może przenieść stwierdzenie podpisem tych dwóch faktycznych okoliczności. Co prawda w ciągu ostatnich 2 miesięcy zaniedbałem Bibliotekę — dla dramatu, ale to już jest nieuniknioną koniecznością, że jak człowieka złapie pisanie, to się pisze, póki można. Poza tym jednak robiłem w Bibliotece, jak umiałem najlepiej. Zresztą i w Jagiellońskiej, jeśli, co daj Boże, wpadnę znowu w taki impet do pisania, to przyrzekam Tobie i sobie, że zaniedbam znowu parę miesięcy, choćby mnie za to wyrzucić mieli. Ale tego nie potrzebujesz podnosić w swoim poświadczeniu.

Załatwiwszy się z tą najważniejszą sprawą, pospieszam odpowiedzieć Ci na pytanie, które mi od Ciebie w ostatnim swoim liście zadała panna Ninetka: mój tom jeszcze nie wyszedł. Obecnie robią się u Angera klisze z ornamentacyjnych rysunków Wyspiańskiego — po czym w ciągu trzech tygodni — jak twierdzi Anczyc — tom będzie wydrukowany. Naturalnie Państwo otrzymacie jeden z pierwszych egzemplarzy, o Bibliotece Polskiej także nie zapomnę. Spodziewam się, że mniej więcej z końcem maja tom już będzie w handlu.

Co do sztuki, to mam prawie cały IV akt — z wyjątkiem paru scen — i dużo z aktu V-go, robię powoli, ale do końca maja skończę na pewno, po czym zostanie mi jeszcze cały miesiąc na przerobienie całości. Piszę oprócz tego trochę liryk, z których wiele już do następnego tomu przeznaczam.

Przed świętami byłem dwa dni w Wiedniu na otwarciu Secesji [2]. Dużo ślicznych obrazów, z rzeźby Rodin i Meunier, Khnopff [3] Duńczyk [!], Segantini Włoch z Tyrolu i Klimt [4] wiedeńczyk może najcie-

kawsi z wszystkiego. Z naszych Wyczółkowski, Fałat, Mehoffer, Wyspiański, Axentowicz, Stanisławski.

W teatrze krak[owskim], jak widzisz z recenzji w „Czasie" — mizeria nie do opisania. Na cały sezon jedna ciekawa premiera: *Tamten* Zapolskiej [5]. Dziś grają *Ułudę* M. Szukiewicza [6]. Ciekaw jestem, co to będzie — przypuszczam, że dobre. Poza tym było wznowienie *Dzikiej kaczki* na benefis Trapszówny. Urządziliśmy nadzwyczajną trapistyczną demonstrację, zasypując scenę kwiatami. Rozmawiałem z p. Tecią i zapytywałem ją, czy to prawda, że chce zejść ze sceny. Odpowiedziała mi, że to jest „najdziksza z wszystkich dzikich kaczek dziennikarskich". Za mąż wychodzi [7], ale sceny nie chce opuścić. Piszę Ci to dlatego, że musiałeś czytać w dziennikach wiadomość, że „p. T. Trapszówna opuszcza teatr dla innych obowiązków" i że „występ jej w *Dzikiej kaczce* będzie rodzajem pożegnania z krakowską publicznością". Po przedstawieniu była w Hotelu Saskim kolacja. Między innymi był Ludwik Michałowski, Polek, Kotarbińscy, Pareńska, Beaupré [8] itd. *À propos* p. Ludwika — będziesz go miał w Paryżu, dokąd wczoraj pojechał.

W Wiedniu byłem u Ignasiów Rosnerów [9] z Kaziem Tetmajerem zaproszony na obiad. Bardzo u nich miło. Mają ślicznego synka, który chyba w niczym nie da się przewyższyć Twojemu Franciszkowi Henrykowi.

Dostałem w tych dniach list od panny Niniutki. Zanim jej odpiszę, bądź łaskaw za widzeniem się powiedzieć jej, że nowela Fogazzara od dawna jest w „Czasie"[10], że Tomk[owicz] drukować przyrzekł, ale że felieton „Czasu" zapchany tak, iż nie mogę w żaden sposób wymusić na Tomkowiczu przyspieszenia druku, mimo że za każdym widzeniem się naglę go o to.

„Życie" jest bliskie śmierci. W sprawie nowego ilust[rowanego] pisma, które zakłada Potocki [11], zaszła jakaś zwłoka, przypuszczalnie jednak w jesieni pismo zacznie wychodzić. Nie wiem, co odpowiedziałeś Potockiemu na propozycję objęcia redakcji. Czy można mieć nadzieję pozostania pp. Kociogórskich z Kociakiem w jesieni w Krakowie na stałe? Wierz mi, że zastałem tu po kilkoletniej niebytności dość rozwinięty, zupełnie nowy a ciekawy ruch artystyczny i literacki, z którego coś wyfermentować się musi. Ciebie brak tu na każdym kroku, i to nie tylko mnie. Powrót Twój do Krakowa byłby dla nas wszystkich wielką radością. Obawiam się jednak, że już teraz musiałeś się zaaklimatyzować w Paryżu i że na dalsze *biaennium* zostaniesz.

Musiałeś mieć z domu listowne jakieś bliższe szczegóły o zajściu p. Ludwika z Margrabią [12]. Zdaje się, że Margrabia dorżnął się tym w opinii i że raz na zawsze stanie już poza społeczeństwem polskim. W dziennikach wersje o tej impertynencko-kabotyńskiej szopce Margrabiego są bardzo różne. Napisz mi więc — jeśli miałeś o tym jakie

bliższe autentyczne wiadomości. Od Jania miałem list parę miesięcy temu, gdzieś jeszcze w styczniu, o Ludwiku nic nie wiem. Donieś mi o nim, równie jak i o Antosiu.

Czy Ty nie myślisz nigdy wydać tomu? Czekaj, w Krakowie weźmiemy się do Ciebie i tom na Tobie wymusimy. Czytałem w „Kraju" artykuł z Twoim portretem i gniewało mnie, że o Tobie jako o poecie było tam tak niewiele i tak ogólnikowo [13], ale ostatecznie któż temu winien, gdy tomu nie wydajesz? Podobno masz w robocie jakąś nowelę — czy nie dwaj doktorzy? [14] Kiedy ją skończysz i gdzie myślisz drukować?

Jeszcze raz proszę Cię o jak najspieszniejsze przysłanie mi tego zaświadczenia. Kończąc ściskam Cię z całego serca — Dyrekcji najpiękniejsze ukłony i ucałowanie rączek przesełam. Franciszka Henryka ucałuj ode mnie, a p. Suzinowi się kłaniaj w moim imieniu.

Twój *Lucjan Rydel*

[1] Przez krótki okres czasu pracował Rydel w Bibliotece Jagiellońskiej. Zob. list 26.

[2] Wystawa secesji wiedeńskiej została otwarta w pierwszej połowie kwietnia 1898. K. Tetmajer (*Secesja wiedeńska*. „Czas" 1898, nry 86—87) pisał: „wystawa ma mieć charakter *specifisch modern*, więc od razu wiemy, czego mamy się spodziewać: wiele *plein air*'u, wiele fantastyczności w pomysłach i w kolorycie i wiele nastroju. I to jest; ale obok tego są portrety i obrazy malowane tak, jak malowano lat temu pięćdziesiąt, są pojęcia i wyobraźnie nic a nic nie mające w sobie nowego, nic nie oryginalne". Wypowiadał pochlebne uwagi o malarzach polskich i zwracał uwagę, że „wystawa jest bezsprzecznie bardzo ładna, ale nie zachwyca, nie przejmuje sobą i nie wstrząsa".

[3] Ferdinand Khnopff (1858—1921), malarz i rzeźbiarz belgijski, autor wielu fantastycznych, symbolicznych, mitologicznych i nastrojowych obrazów.

[4] Gustaw Klimt (1862—1918), malarz austriacki, znany z prac dekoracyjnych, współzałożyciel wiedeńskiej secesji, przywódca sztuki nowoczesnej w Wiedniu, prezes awangardowego stowarzyszenia działającego w tym mieście około r. 1900.

[5] Premiera sztuki *Tamten* G. Zapolskiej, wystawianej pod pseudonimem Józefa Maskoffa, odbyła się w Teatrze Miejskim w Krakowie 5 III 1898. W recenzji tej premiery w „Czasie" (1898, nr 54) czytamy: „Z głębokim i bolesnym wzruszeniem opuszczaliśmy teatr po sobotnim przedstawieniu. Sztuka, którą wystawiono pod niejasnym tytułem *Tamten*, musi silnie zaszarpać każdym polskim sercem".

[6] Rec. sztuki zob. „Czas" 1898, nr 88.

[7] Tekla Trapszówna (1873—1944) wyszła za J. Krywulta. W *Dzikiej kaczce* wystąpili m. in.: G. Zapolska, J. Śliwicki, J. Węgrzyn. Zob. „Czas" 1898, nr 79.

[8] Eliza Pareńska (1857—1918), żona prof. Stanisława Pareńskiego. — Antoni Beaupré (1860—1937), dziennikarz.

[9] Ignacy Rosner (1865—1926), polityk i publicysta, poseł konserwatywny, współpracownik „Czasu".

[10] A. Fogazzaro, *Malgari. Opowiadanie fantastyczne*. „Czas" 1898, nr 201.

[11] Być może chodzi o „Czytelnię Polską", wydawaną staraniem S. Szczepanowskiego i A. Potockiego w r. 1898.

[12] Możliwe, że doszło do jakiegoś zatargu między Aleksandrem Wielopolskim, wnukiem słynnego margrabiego, a Ludwikiem Górskim (?). W każdym razie w 1898 r. głośna była sprawa pojedynku młodego margrabiego z Wydżgą i zabicie tegoż, za co Wielopolski skazany został na dwa lata twierdzy (zob. „Czas" 1898, nry 101, 102).

[13] S. Krzywoszewski poświęcił artykuł (*Z rozmów i wrażeń. W Bibliotece Polskiej w Paryżu.* „Kraj" 1898, nr 10) przede wszystkim sprawom związanym z Biblioteką. Na marginesie wspomina również o twórczości Górskiego, podkreślając, że jego nazwisko jest dobrze znane w świecie artystycznym i literackim.

[14] Zob. list 14, przypis 2.

25

Niziny, p[oczta] Gawłuszowice, 14 VIII 1898

Mój Najdroższy Kociu!

Zakopałem się na wsi — nie czytuję gazet, nie kazałem sobie listów przesełać z Krakowa. Przypadkiem tylko, z rozmowy, dowiaduję się teraz o nieszczęściu, jakie na Ciebie i Twoich spadło [1].

Przeszedłem przez to samo i wiem, jak to boli. Pamiętasz, jak po śmierci mojego Ojca przyszedłeś do mnie — uściskaliśmy się, nic nie mówiłeś, miałeś tylko łzy w oczach. Więcej nic nie można dać człowiekowi dotkniętemu taką żałobą.

Przyjmijże dziś, mój Drogi, ode mnie także samo uściśnienie dla Siebie i dla Swoich braci. Jesteście mi dziś bliżsi niż kiedykolwiek, bo cierpicie tak samo, jak ja cierpiałem. Niech Was Bóg pocieszy, a praca uspokoi.

Twój zawsze
Lucjan Rydel

[1] Mowa o śmierci ojca Konstantego Mariana — Jana Górskiego (ur. 1827 — zmarł z 3 na 4 VIII). Był agronomem, współpracownikiem „Roczników Gospodarstwa Krajowego". Nekrolog zob. „Czas" 1898, nr 179.

26

Kraków, 31 X 1898

Drogi Kociu!

Serdecznie Państwu jestem wdzięczen za tak miły list i wierzę, że tomik mój sprawił Ci prawdziwą przyjemność. Z taką samą radością ja przyjąłbym Twój tom, na który od tak dawna czekam. I nie ja jeden. Za powrotem do Krakowa nie będziesz się już mógł wywijać od tego obowiązku. Liczę w tym na pomoc Dyrekcji, która nas poprze należycie. Wtedy dopiero pokaże się, że to, co nazywasz swoją „przeszłością", jest przynajmniej warte mojej przeszłości. W Paryżu, na stanowisku dele-

gata, wiem, że nie można mieć swobodnej głowy do pisania. Ale tu w Krakowie wpadniesz w małe a dobrane kółko ludzi takich właśnie, jakich trzeba, żeby żyć z piórem w ręku. Już widzę te konwentykle wieczorne u pp. Górskich — pod dyrekcją „Dyrekcji" — z Kociem czytającym swoje i nie swoje wiersze. — Przechodzę teraz do innej sprawy — dość pilnej.

Dziś u Michałowskiego doleciało mnie Twoje nazwisko w rozmowie między p. Ludwikiem a Kastorym [1]. Mimochodem wspomniał Kastory, że Klaczko ma do Ciebie jakąś pretensję. Przepraszam Cię po tysiąc razy, że poważyłem się mieszać w nie swoje rzeczy, ale z najszczerszej życzliwości dla Ciebie odciągnąłem Kastorego na bok, żeby się czegoś więcej dowiedzieć i natychmiast o tym Tobie donieść. Z tego, co mi Kastory mówił, widzę, że Klaczko jest chory i bardzo drażliwie usposobiony i wziął sobie do serca, że mu nie dość prędko załatwiłeś sprawę jakiejś ilustracji z Michała Anioła do *Rome et la Renaissance* [2]. Wobec tego prosiłem Kastorego, żeby za najbliższą bytnością u Klaczki powiedział mu, że cierpisz na oczy i że prawdopodobnie to wpłynęło na opóźnienie się Twoje — a równocześnie zapowiedziałem Kastoremu, że Ci o wszystkim doniosę, abyś mógł do Klaczki napisać i wytłomaczyć się jak najprędzej. Była to z mojej strony niedyskrecja, za którą jeszcze raz Cię przepraszam, ale nie mogłem dopuścić, żeby Klaczko miał do Ciebie słuszne czy niesłuszne pretensje, a Ty żebyś nic o tym nie wiedział. *Les absents ont tort* [3], musiałem więc wdać się w tę sprawę. — Prawda, jeszcze ten szczegół, że podobno Klaczko nie otrzymał od Ciebie odpowiedzi na list pisany w łóżku ołówkiem. Odpowiedziałem na to Kastoremu, że znając Cię, szyję w zakład stawiam, iż albo na poczcie zaginął list Klaczki, albo Twoja odpowiedź, albo wreszcie zajść Cię musiało coś takiego niezwykłego, że w żaden sposób załatwić i odpisać od razu nie mogłeś. Kastory przyznał, swoją drogą, że gdyby nie zdenerwowanie chorobą, Klaczko byłby wyrozumialszy i sam byłbyś sobie tę sprawę korzystniej dla Ciebie przedstawił, a w końcu dodał, żebym Cię zbytecznie nie alarmował, i obiecał, że kiedy Twój list nadejdzie, to on ze swej strony ustnie poprze Twoje tłomaczenie się i wpłynie na udobruchanie Klaczki.

Nie gniewaj się na mnie o to, ale ja inaczej postąpić nie mogłem: musiałem się w to wmieszać. Mimo wszystko jestem jednak trochę niespokojny, czy mi tego za złe nie weźmiesz, i dlatego chciałbym, żebyś dwoma słowami na karcie doniósł, że dobrze postąpiłem. W każdym razie bądź pewny, że chciałem jak najlepiej.

Tymczasem donoszę Ci, że od trzech tygodni mam już nominację na posadę w Bibl. Jagiell. Praca nie jest zbyt uciążliwa — zwłaszcza że Estreicher dla dogodzenia mi użył mnie do katalogowania książek z hi-

storii sztuki i z literatury. Mogę więc niejedną ciekawą publikację przejrzeć, robię notatki i dużo czytam. Jedno mi tylko trochę dokucza, to ranna godzina: najpóźniej o 8½ trzeba już być w Bibliotece, więc gdy w nocy piszę do rana, bywam potem śmiertelnie zmęczony i śpiący.

Mam zaś obecnie na warsztacie nową sztukę [4]. Oczywiście wierszem. Jaka będzie po skończeniu — nie wiem, ale dotąd jestem dość zadowolony. U mnie każda rzecz, gdy ją zaczynam — jest zupełnym arcydziełem — tylko to arcy gdzieś podziewa się po drodze. Przez letnie miesiące na wsi przełożyłem XXII p[ieśń] *Iliady: Śmierć Hektora*. Czytałem Morawskiemu, który dał swoje *placet*. Swoją drogą, mało jest nawet w Homerze równie pięknych ksiąg jak ta. Teraz wziąłem się do XXIV, ale mi jakoś nie idzie: przeszkadza mi sztuka. Liryk nie piszę zupełnie. Kto wie, może się to już u mnie zupełnie skończyło?

Z Przybyszewskim poznałem się niedawno. Jest bardzo ciekawy. Byłem u niego dwa razy, wszystko koło tego człowieka jest dziwne. Widzę dokoła niego ludzi, na których on wywiera ogromny wpływ, zupełnie ich podbił i zawojował umysłowo, choć widocznie nie stara się o to. Nie przypuszczam jednak, żeby i mną mógł owładnąć: jest to dla mnie umysł bardzo niepospolity, ale zarazem zupełnie obcy mojemu. Zresztą ja dziś doszedłem do samoistnego poczucia i wszystko, co pachnie jakąś bądź literacką szkołą czy programem, budzi we mnie opór. Wolę iść moją własną ścieżką sam niż z innymi, pod czyją bądź wodzą — gościńcem. Jedni uważają mnie za „belgijskiego dekadenta", drudzy za klasyka, inni za epigona romantyzmu; mnie to wszystko jedno: „*moderne*" czy nie „*moderne*" — tak piszę, jak mi się podoba. Dopiero gdy Ty powrócisz do Krakowa, ufundujemy „Młodą Belgię".

Obecnie przygotowuję do druku drugi tom: *Matka, Dies irae, Na marne, Z dobrego serca, Prolog na otwarcie teatru — Epilog mickiewiczowski* — i drobniejsze wiersze teatralne: *Prolog na cześć Blizińskiego*, wiersz na zamknięcie teatru starego. Zaraz potem rozpocznę druk *Zaczarowanego koła* (*Głupi Maciuś*), tak żeby mieć gotową książkę na wypadek nagrody konkursowej. Pozwolisz, że na *Matce* położę Twoje nazwisko, obok Tetmajera, któremu była pierwotnie dedykowana [5].

Ściskam Cię, mój Kochany Kociu, Pani rączki, Infantowi buzię całuję.

Twój zawsze oddany

Lucjan Rydel

[1] Ludwik Kastory (1823—1905), prawnik, emigrant, od około r. 1850 nauczyciel w domu Aleksandra Czartoryskiego, przyjaciel Mickiewicza, Lenartowicza, Pola, Klaczki; nekrolog napisany przez Górskiego (sygnowany: A.) zob. „Czas" 1905, nr 35.

[2] Książka J. Klaczki *Rome et la Renaissance* wydana została w Paryżu w r. 1898, a w przekładzie na język polski w 1900. — O fotografie (m. in. portretu

Michała Anioła) upominał się Klaczko w liście do Górskiego z 3 X 1898 (rkps 7725 III), pisząc: „o zwrot tych fotografii bardzo upraszam, bo zdjąłem je ze ściany mego apartamentu i mój Wojciech lamentuje, że tak szpetnie teraz salon wygląda".

[3] Nieobecni nie mają racji.

[4] Możliwe, że chodzi o *Jeńców*.

[5] W wydaniu zbiorowym dramatów brak dedykacji. Natomiast jest dedykacja drukowana na egzemplarzu *Matki* z r. 1893: „Kazimierzowi Tetmajerowi *autor*".

27

Kraków, 16 V 1899
Łobzowska 27

Mój Najdroższy Kociu!

Przebacz i nie dziw się, że nieskory jestem do pisania. Zmęczony jestem i niezdatny do niczego. Przeżyłem przez dwa miesiące ostatnie szereg cały nieprzerwanych a wręcz sprzecznych wstrząśnień, wrażeń, niepokojów, radości i smutków. Rozpoczęło się to w połowie marca śmiercią Stryja mojego [1], młodszego z braci Ojca. Kochałem go bardzo. Ledwie wróciłem ze wsi z pogrzebu i ochłonąłem nieco, rozpoczęły się w dziennikach najsprzeczniejsze wieści o rozstrzygnięciu konkursu: jedne pisma donosiły, że już rozstrzygnięty i że wziąłem pierwszą nagrodę, inne zaprzeczały tak dziwnie, że określić tego nie potrafię [2]. Mówili mi potem wszyscy, że byłem jak ściana, bez jednej kropli krwi w twarzy. — Po premierze [3] dalsze przedstawienia, na które chodziłem jak do prosektorium. Byłem wszystkie dziewięć raz[y] — za każdym razem siedziałem gdzie indziej i z różnych stron teatru oglądałem dokładnie szczegóły najdrobniejsze gry, układu scenicznego, sytuacji, sztuki. Nauczyłem się mnóstwo rzeczy — już teraz wiem, jak pisać. Żadna krytyka nie przyniosła mi tyle korzyści jak przedstawienia, zwłaszcza późniejsze, bo z premiery wynosiłem wrażenie chaosu, wstrząśnień i wzruszeń.

Równocześnie czekał mnie duży kłopot: trzeba się było przeprowadzać: Ty wiesz, co to jest przewłóczyć z mieszkania do mieszkania książki, papiery itd.

Urządziłem się — odpocząłem, już zdawało się, że będzie spokój. Gdzie tam! Mój braciszek Staś dostał zapalenia stawów, trochę przeszło, zaczął z wolna wstawać, kiedy przyjechał ze wsi drugi, najstarszy brat Ojca, ostatni żyjący. Przyjechał leczyć się na serce i astmę. Zamieszkał u nas — i po dwóch tygodniach nagle umarł. Znaleźli go rano w łóżku nieżywego. Śmierć w domu, zjazd całej rodziny, eksportacja zwłok na kolej, pogrzeb. Po pogrzebie zostałem trochę na wsi, żeby obecnością swoją ulżyć trochę tym biedakom. To mnie także dość kosztowało i dość mi natargało nerwów. Za powrotem do Krakowa zastałem mnóstwo listów z interesami dotyczącymi *Zaczarowanego koła*. Rapacki o warszawski

teatr [4], Wołowski na scenę łódzką traktowali ze mną w tych listach o warunki. — „Biblioteka Warsz.” przysłała korektę z żądaniem, żeby ją najprędzej możliwie odesłać, z Czech [5] zapytywano o autoryzację na przekład, Heller będąc w Krakowie targował się o Lwów [6]. Jednym słowem, wpadłem w cały kołowrót interesów, targów i układów, a że to rzecz, którą najmniej umiem, więc mnie też i najbardziej męczyła.

Nareszcie od tygodnia wszystko mi jakoś z głowy spadło. Odpoczywam. Wysypiam się i chodzę trochę za miasto na spacer i nic, literalnie nic nie robię, o niczym nie myślę, niczym się nie zajmuję. Godzina dziennie wykładu w Muzeum Baranieckiego [7] — to wszystko. Ta bezczynność i bezmyślność, ten spokój zupełny działa na mnie doskonale. Ale to nie potrwa długo. Już mnie podrywa do pisania. Obmyślam i układam nową sztukę [8] — nie spieszę się, powoli, bez wysiłku prawie układają mi się ni stąd, ni zowąd w głowie sceny i sytuacje, figury stają się coraz wyraźniejsze i żywsze. Niech tylko wykłady skończę i wyjadę z Krakowa na lato, a zacznie się pisanie.

Wiesz teraz wszystko, mój Drogi, co się ze mną w ostatnich miesiącach działo. Powinieneś mi przebaczyć, że tak długo nie pisałem do Ciebie, że ani na telegram, ani na list Twój taki poczciwy i serdeczny nie odpowiedziałem dotąd. Na kilka zaledwie słów podziękowania za pamięć i przyjaźń byłbym się może zdobył i zaraz, ale wolałem zaczekać i napisać później wprawdzie, a za to obszerniej. Chciałem Ci opisać wszystko, żebyś nie tylko „domyślnością serca”, ale wprost ode mnie wiedział, co się działo ze mną. Twojej obecności brakowało mi w najlepszych, najjaśniejszych chwilach, bo znając Ciebie i Twoją przyjaźń wiedziałem, jak byś się cieszył ze mną. Pisałeś mi, że z pewnością różni „najserdeczniejsi” będą się starali zatruć mi całą radość — tak było. Twoja rada była zupełnie na miejscu i na czasie: *Guarda e passa*! [9] Tym więcej umiem cenić Twoje serce wierne zawsze i nie zachwiane niczym. Takie samo ja mam i na całe życie zachowam dla Ciebie. Coraz bardziej widzę, że do ludzi nie można przystępować z duszą otwartą i z ramionami wyciągniętymi, ale za to jeśli się ma kogoś takiego jak Ty — to nie można dość opłacić szczerością, pamięcią, wiernością. Trzymajmy się, mój Drogi Kociu, najbliżej, stójmy przy sobie, ufając i ceniąc się nawzajem, przebaczajmy sobie nawzajem drobne ludzkie słabości nasze, nie dajmy się duszom naszym zrazić drobnostką żadną, jakich pełne jest życie. Wiedzieć, że się ma zawsze w złej i dobrej chwili kogoś zupełnie oddanego, jakąś przyjaźń prawdziwą i pewną, to daje życiu dziwny urok i w najgorszych przejściach wzmacnia i podpiera. Na wszystko Cię proszę: wierz mi, ufaj i zachowaj dla mnie taką przyjaźń, jaką ja mam dla Ciebie.

W jesieni powrócicie Państwo zapewne do Krakowa [10]. Czekam tego

powrotu, bo wiem, że zaczną się z nim dla mnie dobre chwile. Widzę już te wieczory, które spędzimy razem, planując coraz nowe literackie pomysły, czytając nowe rzeczy już napisane. Doczekać się tego nie mogę.

Ściskam Cię, mój Kochany, Dyrekcji ucałowanie rączek zasełam i najpiękniejsze ukłony i polecam się życzliwej przyjaźni Państwa. Bądź zdrów i pamiętaj o mnie.

Zawsze Twój
Lucjan Rydel

PS. Dziś jeszcze albo jutro najdalej odsełam Ci z wdzięcznością mój dawny dług paryski. Zazwyczaj ludzie z przykrością myślą o swoich długach. O tym moim długu, o chwili, w jakiej był zaciągnięty i jak po bratersku ofiarowany z Twojej pomocnej ręki, będę zawsze pamiętał z przyjemnością i z gorącym wzruszeniem. Przypomnij sobie, jak wtedy przyszedłeś na moje VI piętro i zastałeś mnie piszącego o głodzie całe sceny *Zaczarowanego koła.* Powiedziałeś mi wtedy, żebym przyjął pożyczkę od Ciebie „jak od brata". — Odtąd zawsze o Tobie myślę jak [o] bracie starszym. Tych słów nigdy Ci nie zapomnę. Za to nie pamiętam dokładnie, ile tego razem było, bo i przedtem, i potem jeszcze na wyjezdnym coś mi pożyczałeś. Zdaje mi się, że razem 150 franków. Te Ci odsełam i jeszcze raz dziękuję.

Słowackiego pożyczonego z Biblioteki odkupiłem i przez spółkę wydaw[niczą] do Paryża odesłać kazałem już dawno temu. Jeśli przez jaką omyłkę nie doszedł, donieś mi, a ureguluję tę sprawę. Raz jeszcze ściskam Cię po tysiąc razy.

Twój *Lucjan*

[1] Władysław Rydel (1830—1899), właściciel dóbr ziemskich, gospodarujący w Górkach w pow. mieleckim, zmarł 29 IV 1899.

[2] Rydel kilkakrotnie w listach do przyjaciół wspominał o braku nadziei na otrzymanie nagrody. Np. do Hoesicka pisał 16 XII 1898 (*Korespondencja F. Hoesicka*): „Bohdan Ronikier przywiózł mi z Warszawy takie wiadomości, że zupełnie pożegnałem się z myślą otrzymania I-szej nagrody. Mówi, że podobno *Biała gołąbka* jest prześliczna i że Sienkiewicz używa wszelkich sposobów, aby ją przeprzeć. [...] Śmiać mi się chce z tych panów, którzy nie umieją ani na chwilę otrząsnąć się z swojej politykomanii i nie są w stanie nawet na literaturę i sztukę patrzeć z artystycznego stanowiska". Jeszcze w liście do Hoesicka z 25 II 1899 niecierpliwi się o termin rozstrzygnięcia konkursu. Werdykt *jury* zapadł w marcu. O wynikach konkursu zob. [F. Hoesick], *Listy z Warszawy.* „Czas" 1899, nr 83. Nagrodę pierwszą przyznano Rydlowi, drugą — J. Nowickiemu za *Białą gołąbkę*, trzecią — J. A. Kisielewskiemu za *Karykatury.*

[3] Premiera *Zaczarowanego koła* odbyła się w Teatrze Miejskim w Krakowie 15 IV 1899. Wystąpili m. in. J. Kotarbiński, K. Bednarzewska, W. Siemaszkowa, L. Solski, M. Jednowski.

[4] W. Rapacki pisze do Rydla z Warszawy 10 V 1899 (*Korespondencja L. Rydla*, t. 4): „Chcielibyśmy sztuką Pańską pt. *Zaczarowane koło* rozpocząć sezon zimowy, proszę więc uprzejmie o jak najspieszniejsze przysłanie egzemplarza"; 5 IX zaś: „sztuka pójdzie około 18 września".

[5] 9 IV 1899 o pozwolenie na tłumaczenie na język czeski *Zaczarowanego koła* prosił F. Vondráček. O sprawach związanych z przekładem i wystawieniem sztuki w Pradze zob. J. Dużyk, *Lucjan Rydel w nieznanych listach. (Materiały do biografii)*. „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie" 6 (1960), s. 88—92.

[6] We Lwowie wystawiono *Zaczarowane koło* w dniu 2 XI 1900. Wystąpili m. in. J. Chmieliński, K. Bednarzewska, L. Solski, W. Roman.

[7] Rydel wykładał na Kursach Baranieckiego literaturę i historię sztuki.

[8] Trudno stwierdzić, jaka to była sztuka. Mogła to być np. trylogia *Zygmunt August*, której pomysł powstał jeszcze w r. 1893, później Rydel nieraz do niej wracał, pisząc sztukę latami, tak że ukazała się w druku dopiero w r. 1913.

[9] Patrz i przechodź!

[10] Według informacji udzielonej mi przez prof. Franciszka Górskiego, syna Konstantego Mariana, Górscy powrócili z Paryża z początkiem lipca. W lipcu urodził się w Woli Pękoszewskiej drugi ich syn — Jan.

28

Kraków, 17 I 1900

Proszę Cię najuprzejmiej, mój Kochany Kociu, o drugi tom, który mi wczoraj przyrzekłeś, bo jutro wykładać będę o misteriach francuskich. Może byś mi pozwolił także i coś z tomów dalszych, mniej więcej epokę renesansu pod wpływem włoskim aż do okresu wielkiej klasycznej poezji.

Ściskam Cię, Dyrekcji ucałowanie rączek, a Pannie Marii ukłony łączę.

Lucjan

29

Kraków, 6 XII 1900
Słowiańska nr 2

Kochany Kociu!

Wykładam dzisiaj o Horacym. Chcę zacytować kilka ód — w ogóle co się da. Ponieważ jedynie Twoje *Transkrypcje* [1] oddają ducha poezji Horacjańskiej poezji [!], przeto proszę Cię o łaskawe udzielenie mi ich — ile ich masz — na parę godzin tylko. Powracając z wykładu wstąpię na Łobzowską i w kopercie oddam stróżowi, aby natychmiast odniósł na górę do Ciebie.

Ściskam Cię.

Twój *Lucjan*

[1] K. M. Górski, *Transkrypcje z Horacego*. „Biblioteka Warszawska" 1891, t. 1; 1895, t. 1; przedruk w: *Wierszem 1883—1893*. Fragment autografu — rkps 7676 III.

30

W noc noworoczną 1904 w Toniach

[Zawiera wpisane przez poszczególnych autorów wiersze: K. Jordana Rozwadowskiego *„Jam cię dotąd nie znał jeszcze...”*, L. Rydla *„Przy buchającym kominie w wieczór Sylwestra zebrani...”*, W. Tetmajera *„Dziś tu z kominka blask złoty...”*; podpisani także: Kazimierz Sulima Popiel, Jadwiga Rydlowa, Jadwiga Tetmajerówna; następnie tekst:]

PS. Kochany Kociu! O Twoim tomie już napisałem recenzję do „Kuriera Warszawskiego” [1]. Rozczytywałem się w nim pilnie przez święta i dobre, piękne chwile mu zawdzięczam. Nie słowem przyjaciela, ale słowem pisarza polskiego ręczę Ci, że to czysta, prawdziwa i szczera poezja. Kiedy II tom?

Twój *Lucjan*

Pani ucałowanie rąk.

[1] *Z półek księgarskich. K. M. Górski: „Wierszem 1883—1893”. Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1904.* „Kurier Warszawski” 1904, nr 12.

31

Ateny, 17 III [1907]
Hôtel National, rue du Stadion

Kochany Kociu!

Piszę do Ciebie, bo dziś o Tobie wspomniałem będąc pierwszy raz na Akropolu. Siedziałem tam od 10 rano do 5 po poł[udniu]. Obawy były próżne, rzeczywistość przeszła najpiękniejsze marzenia. Byłem zupełnie szczęśliwy po raz pierwszy w życiu. Jest święty, cichy, jasny spokój w tych marmurach. Nie wiem, co piękniejsze, czy niewypowiedziany wdzięk Nike Apteros, czy kamienna procesja dziewcząt erechtejońskich [1], ale dopiero Parthenon! Na żadnej fotografii nie zobaczysz tego, co najpiękniejsze: tego zgrubienia kolumn w środku, tego rytmu w ich nierównym rozstawieniu. Tańczą, grają i śpiewają linie i przestrzenie, wierz mi, to jest najpiękniejsza rzecz pod słońcem. Kiedy się idzie przez kolumnadę, widać na końcu w perspektywie przestrzeń zamkniętą między parą najdalszych kolumn. Ta przestrzeń ma kształt ślicznej amfory zwężającej się ku dołowi, szyję amfory zakreślają plinty i abakusy, stylobat stanowi jej dno. Nie wiem, czy mnie rozumiesz? To jest śliczne. Jest rozkosz niewypowiedziana przesuwać lekko ręką po kanelurach [2] tych kolumn, marmur jest gładki jak jedwab, a jednak nie śliski: pod dotknięciem czuć twardość materiału, a zarazem miękkość tej wklęsłej linii. Parthenon, w rzeczywistości niewielki, robi wrażenie

ogromu przez tę przedziwną mądrość proporcji. Nigdy dotąd architektura nie dała mi tak pełnej, doskonałej radości, ani nawet kopuła florencka [3], ani Turris Eburnea [4], Campanile Giotta, dwie moje największe uciechy. Nigdy i nigdzie człowiek czegoś takiego nie zbudował. Mam dla Ciebie odłamek białego marmuru z Parthenonu, a teraz w liście posyłam Ci listek zerwany tam, gdzie stała chryzoelefantyńska [5] *Athene* Fidiasza. Masz i fiołek ateński, miasto nimi teraz zasypane, jak za czasów Sofoklesa: pamiętasz chór Arystofanesa o Atenach uwieńczonych fiołkami? [6] — Jutro z Dörpfeldem [7] i z jednym Niemcem hellenistą jadę do Tyrynsu, Myken, Argos, Nauplii, Epidauru. Za trzy dni znowu tu będę.

Twój zawsze *Lucjan R.*

Mam z okna widok na Akropolis!

[1] Świątynia Ateny Nike na Akropolu. — Słynny portyk sześciu dziewcząt-kariatyd w świątyni Erechtejon.

[2] Plinta — kwadratowa płyta, podstawa bazy kolumny, leżąca bezpośrednio na fundamencie; abakus — płyta leżąca poziomo na głowicy kolumny, dźwigająca architraw; stylobat — podstawa, na której wznoszą się kolumny; kanele — pionowe rowki równoległe do trzonu kolumny; kanelura — zespół kaneli pokrywających płaszczyznę kolumny.

[3] Mowa o słynnej katedrze we Florencji, z kopułą Brunelleschiego.

[4] Prawdopodobnie chodzi o wieżę okazałego zamku Eboli we Włoszech w prowincji Salerno (staroż. Eburum, Eburi).

[5] Chryzelefantyna — technika wykonywania rzeźb z różnych, przeważnie drogocennych materiałów (kość słoniowa, złoto). Rozpowszechniona m. in. w Grecji, stosowana do monumentalnych posągów bóstw.

[6] Nawiązanie do słów: „O wy, fiołkami wieńczone Ateny!", z komedii Arystofanesa *Acharniacy.*

[7] Wilhelm Dörpfeld (1853—1940), architekt, archeolog, współpracownik Schliemanna, wybitny znawca starożytnej kultury greckiej. W latach 1887—1912 dyrektor Niemieckiego Instytutu Archeologicznego w Atenach.

32

Tonie, p[oczta] Zielonki, 14 I 1909

Bardzo Szanowna i Droga Pani!

Powróciwszy do domu po kilkodniowej nieobecności, zastaję list od Pani. Trudno wyrazić, jak mnie do głębi duszy rozrzewnił i wzruszył. Odczytuję go ponownie, a za każdym razem płakać mi się chce. Mój biedny, mój Drogi Kocio! Więc on bliski śmierci [1], w ostatnich pożegnaniach z życiem jeszcze myślał o mnie. Jemu też na dalsze życie musiało braknąć tego serca wiernego tak, tak oddanego naprawdę aż do śmierci!

Pani różnych rzeczy nie wie o Kociu. Czy Pani zgadnie, co nas na-

prawdę zaprzyjaźniło i sprzęgło? Był konkurs na kantatę mickiewiczowską przy odsłonięciu pomnika w Krakowie. Posłaliśmy obaj nasze — ja dostałem nagrodę pierwszą, on drugą [2]. Wtedy przyszedł do mnie, winszował mi, uściskał, prosił, byśmy odtąd byli na „ty". To był przyjaźni początek. Jak to wygląda przy wzajemnym pożeraniu się ludzi w tym rozkosznym literacko-artystycznym świecie!

Nie wie Pani także, co zaszło w Paryżu. Ku wiośnie wyczerpało się moje stypendium, o honoraria literackie zalegające po redakcjach polskich dopominałem się na próżno — zostałem z kilku frankami. Miałem trochę pieniędzy u kogoś w kraju, pisałem o nie, ale odpowiedź nie nadchodziła, żyłem więc parę tygodni herbatą i bułkami, a nie wychodziłem z domu, bo trzewiki wypowiedziały służbę. Wchodzi jednego dnia Kocio; tłumaczę mu pracą literacką moje zadomowienie i czytam ustępy z *Zaczarowanego koła*, które wtedy pisałem. Ale on zaraz domyślił się, że u mnie pustki w kieszeni, więc próbował z właściwą sobie delikatnością ofiarować mi pożyczkę 100 franków. Podziękowałem bardzo serdecznie, ale odmówiłem. Wtedy łzy mu się w oczach zakręciły. — „Nazywasz mnie przyjacielem, a nie chcesz ode mnie przyjąć usługi przyjacielskiej, postępujesz ze mną jak z obcym". Dotąd słyszę te Jego słowa, dotąd widzę tę jego smutną, drogą twarz i te oczy łez pełne.

Niech mi Pani wybaczy zupełną szczerość: w pierwszej chwili po przeczytaniu listu Pani przyszło mi na myśl, że nie powinienem przyjmować nic, po prostu przez wzgląd na Panią i Dzieci. Wszak już sam fakt, że Kocio myślał o mnie przed śmiercią, że mi chciał pozostawić dowód przyjaźni, pamięci, serca, najzupełniej wystarcza i pozostanie dla mnie na zawsze bardzo wzruszającym wspomnieniem Jego dobroci, Jego przywiązania dla mnie. Pierwsza myśl moja była zatem podziękować Pani bardzo, ale nie przyjąć. Stanęły mi jednak znowu przed oczyma te oczy Kocia załzawione, poczciwe i znów usłyszałem w duszy: „Nazywasz mnie przyjacielem, a postępujesz jak z obcym". Na stole moim, gdzie piszę, obok fotografii moich najbliższych jest i Kocio — patrzy na mnie. Niechże więc będzie, jak chciał. Wobec Jego woli ostatniej, wobec Jego przyjaźni wiernej aż do zgonu — byłoby z mojej strony nieszlachetnie, gdybym podnosił jakie drażliwości moje, których w stosunku do Niego mieć nie powinienem. Biorę więc tę sprawę tak, jak gdyby rozporządzenie to zostawił brat mój rodzony, po prostu i bez wahania, z dumą, że mnie takie szlachetne serce tak kochało, z rzewną wdzięcznością, że tak pamiętało o mnie, z niewypowiedzianą żałością, że tego serca nie ma już przy mnie. Ale przyjmuję z jednym warunkiem: że Pani pozwoli mi wielki mój, niestety już niewypłacalny, dług wdzięczności, serca, przyjaźni, według sił i możności moich, uiszczać tym, którzy po Kociu zostali, że Pani raczy przyjąć mnie i przyjaźń moją w spuściź-

nie po Kociu, że mi Pani pozwoli służyć sobie naprawdę we wszystkich trudnościach, kłopotach, troskach radą, pomocą, usługą, pociechą, czymkolwiek, na co Pani lub chłopcom przydać bym się mógł kiedykolwiek. Niechże ja mam prawo, możność i sposobność te uczucia, które we mnie Kocio osierocił, ofiarować jego Najbliższym, niech ja dla Pani będę „przyjacielem, a nie obcym" — według Jego słów powiedzianych do mnie wtedy.

A na początek zupełnej szczerości Pani proszę, aby Pani zgoła nie kłopotała się żadnym terminem, nie spieszyła się ani nie trudziła nikogo tą sprawą. Dalej, o ile są jakie zapiski dotyczące artykułów Kocia, które zebrać należy, prosiłbym o takie zapiski czy notatki. Bardzo byłoby mi [to] pomocne i ułatwiłoby poszukiwania artykułów. Pragnąłbym w każdym razie jak najrychlej rozpocząć gromadzenie materiałów do książki, co potrwa i tak dość długo. W tym celu chciałbym na razie listownie porozumieć się z Panią co do wydania artykułów Kocia. W ilu egzemplarzach Pani chciałaby mieć drukowaną tę książkę? W jakim formacie? Czy z portretem Kocia? Czy mógłbym z pozwoleniem Pani dać do niej swoją przedmowę? Czy Pani myśli o wydaniu własnym nakładem? itp. Jednym słowem, pragnąłbym informacji, po których mógłbym z wolna przystąpić do zbierania materiałów, grupowania ich i zarazem porozumiewania się z drukarniami w sprawie kosztorysu [3].

Niech Pani zechce łaskawie odpisać mi na te wszystkie pytania, bez czego nie mogę nic zaczynać. A mnie tak pilno zrobić cośkolwiek dla Kocia, dla Pani, dla Dzieci!

Proszę przyjąć najserdeczniejsze ucałowanie rąk, a od żony mojej najpiękniejsze ukłony.

Bardzo wierny i oddany

Lucjan Rydel

List ten i następny do żony Górskiego.

[1] Górski zmarł 5 III 1909.

[2] Pomyłka Rydla, gdyż otrzymał on wtedy nagrodę drugą, a Górski pierwszą. Zob. list 1, przypis 1.

[3] Tom *Pism literackich* ukazał się w r. 1913 (zob. wstęp, przypis 2).

33

Tonie, 31 XII 1909, p[oczta] Zielonki

Najłaskawsza Pani!

Pierwszego listu nie otrzymałem; musiał być niedokładnie adresowany. Drugi — doszedł mnie, jak się Pani zapewne domyśliła, w bardzo ciężkiej chwili: po stracie Brata mojego [1], i to w parę godzin. Oczy-

wiście nie mogłem pospieszyć do Pani, a potem nie miałem adresu w Zakopanem.

Teraz dopiero, gdy nieco już ochłonąłem, piszę, by Pani podziękować za list tak dla mnie łaskawy. Od Jania dowiedziałem się, że Pani przyjedzie do Krakowa dopiero z wiosną. A tymczasem nie tylko Pańi ma ze mną do pomówienia, bo ja również od dawna wybierałem się, aby się zgłosić przede wszystkim jako dłużnik, o czym może Pani nawet nie wie. Nieodżałowanemu Kociowi zostałem winien koron trzysta. Chciałem już dawno ułożyć się z Panią o wyrównanie tego rachunku w dwu lub trzech ratach. Nie śmiałem oczywiście w pierwszych miesiącach po zgonie Kocia nachodzić Panią w tej sprawie; później zaś wyjechała Pani z Krakowa i tak rzecz się odwlokła, za co najmocniej przepraszam. Liczę, iż niebawem po N. Roku będę mógł przesłać Pani część należytości, a dalsze wyrównanie nastąpi w najbliższych miesiącach.

A teraz pragnąłbym wiedzieć, czy mogę czym Najłaskawszej Pani służyć, domyślam się bowiem z listu Pani, że mogę być na coś przydatnym. Może jest co do zrobienia w sprawie literackiej spuścizny po Kociu? Wiem, że tym zająć miał się p. Weyssenhoff, ale gdyby i moja pomoc w czymkolwiek była pożądana, proszę najzupełniej liczyć na mnie.

Pani miała wielką słuszność nazywając mnie w swoim liście jednym z najwierniejszych i najbardziej oddanych przyjaciół Kocia: byłem i pozostanę do śmierci jednym z tych, którzy Go nie zapomną i wspomnienie o Nim rzewne przez całe życie poniosą. Zawdzięczam Kociowi tyle pięknych chwil, tyle dobrych natchnień, rad i podniet, że całe życie będzie mi Go brakować. Od niewielu zaś ludzi doznałem tyle serca co od Kocia.

Dla tego wszystkiego może Pani wierzyć, że rad będę szczerze, jeśli w czymkolwiek bądź mieć będzie [!] sposobność służenia Pani. Proszę mi tylko napisać, a zrobię, co tylko w mocy mojej.

Niech Najłaskawsza Pani zechce przy tym N. Roku przyjąć życzenia bardzo gorące zdrowia i wielkiej pociechy z chłopców. Proszę liczyć na mnie i zachować mi łaskawie część choćby tych uczuć, które miał dla mnie Kocio.

Serdecznie oddany

Lucjan Rydel

[1] Stanisław Rydel zmarł 15 XII 1909.

III. P R Z E K Ł A D Y

P R O B L E M Y   T E O R I I   P O W I E Ś C I.   III

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

WAYNE C. BOOTH

RODZAJE NARRACJI

Przekonaliśmy się, że autor nie może postanowić, że uniknie retoryki; może co najwyżej wybrać rodzaj retoryki, którym będzie się posługiwał. Nie może zamierzyć, że oddziała lub nie oddziała na ocenę czytelnika przez wybór sposobu narracji; może tylko zrobić to dobrze lub słabo. Jak od dawna wiadomo dramaturgom, nawet najczystszy dramat nie jest w zupełności dramatyczny: to znaczy nie może być przedstawiony w całości, nie można go pokazać jako całość odbywającą się w danym momencie. Zawsze trzeba pamiętać o tym, co Dryden nazwał „relacjami", i autor żadną miarą nie może zlekceważyć kłopotliwej okoliczności, iż „niektóre partie akcji bardziej nadają się do przedstawienia, a niektóre do zrelacjonowania" [1]. Ale kto ma je zrelacjonować? Dramaturg musi o tym decydować, natomiast sytuacja powieściopisarza różni się tylko większą liczbą możliwości, jakie ma do wyboru.

Jeżeli głębiej zastanowimy się nad licznymi środkami narracyjnymi w znanych nam powieściach, wkrótce odczujemy kłopotliwy niedostatek naszego tradycyjnego podziału „punktów widzenia" na trzy lub cztery typy zależne tylko od osoby gramatycznej i stopnia wszechwiedzy. Kiedy przypomnimy sobie kilku wielkich narratorów — na przykład Cida Hamete Ben Engeli Cervantesa, Tristrama Shandy, „ja" w *Middlemarch* [G. Eliot] i Strethera, którego oczyma widzimy całych niemal *Ambasadorów* — dojdziemy do wniosku, że określenie ich przy pomocy takich

[Wayne C. Booth — amerykański teoretyk i historyk literatury, bliski „szkole chicagowskiej". Jego podstawowe dzieło *The Rhetoric of Fiction*, którego fragment publikujemy, jest podsumowaniem anglo-amerykańskiej refleksji teoretycznej o gatunku powieściowym, wywodzącej się z tradycji Henry Jamesa.

Przekład według wyd.: W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 149—165, rozdz. 6: *Types of Narration*.]

[1] *An Essay on Dramatic Poesy* (1668). Chociaż słowa te pochodzą z ust Lizydeusza, stającego w obronie dramatu francuskiego, a nie Neandra, którego stanowisko jest z pewnością bliższe Drydenowi, Neander w odpowiedzi nie kwestionuje tego poglądu, spór dotyczy tylko w y b o r u części, które nadają się do przedstawienia.

kategorii, jak „pierwsza osoba" i „wszechwiedzący", nic nam nie mówi o tym, czym się właściwie różnią, ani też dlaczego postacie te są tak udane artystycznie, podczas gdy inne, zaliczone do tych samych grup, poniosły porażkę [2]. Warto zatem potrudzić się i ułożyć bogatszy wykaz form, jakie może przybierać głos autora; będzie to więc zarówno podsumowanie poprzednich rozdziałów, jak i podstawa do dwu następnych części niniejszej książki.

Osoba gramatyczna

Najczęściej chyba eksploatowaną przez krytyków kategorią jest osoba gramatyczna. Jednakże samo stwierdzenie, że historia opowiedziana jest w pierwszej czy trzeciej osobie [3], nie powie nam wiele, jeżeli nie postaramy się dokładniej opisać, jak konkretne cechy narratorów wiążą się z określonymi rezultatami. To prawda, że wybór pierwszej osoby niekiedy stanowi dotkliwe ograniczenie; jeżeli na przykład „ja" ma niedostateczny dostęp do koniecznych informacji, autor może dopuścić się nieprawdopodobieństw. Istnieją również inne efekty, które mogą niekiedy podyktować wybór. Trudno jednak oczekiwać pożytecznych wskazówek od klasyfikacji, która wszystkie powieści rozrzuca na dwie lub co najwyżej trzy grupy. Mamy więc w jednym stosie *Henry Esmonda*, *A Cask of Amontillado*, *Podróże Guliwera* i *Tristrama Shandy*, a w następnym *Targowisko próżności*, *Toma Jonesa*, *Ambasadorów* i *Nowy wspaniały świat*. Widzimy jednakże, że w *Targowisku próżności* i w *Tomie Jonesie* komentarz podany jest w pierwszej osobie, co częstokroć bardziej przypomina poufałą bezpośredniość *Tristrama Shandy* niż wiele innych utworów, w których występuje narracja w trzeciej osobie. Również wymowa artystyczna *Ambasadorów* jest o wiele bliższa wielkim powieściom pisanym w pierwszej osobie, bowiem Strether przez długie

---

[2] Nie warto tu cytować tradycyjnych klasyfikacji tylko po to, by je negować. Jest ich wiele, począwszy od najprostszych i najmniej pożytecznych, jak w popularnym zręcznym szkicu C. E. Montague'a (*„Sez'e" or „Thinks'e"*. W: *A Writer's Notes on His Trade*. London 1930; Pelican edition: 1952, s. 34—35) — aż do cennego studium Friedmana (*Point of View*, PMLA LXX grudzień 1955, s. 1160—1184).

[3] Próby zastosowania drugiej osoby nie kończyły się większym powodzeniem; *nb.* zdumiewające jest, jak w gruncie rzeczy mało istotny okazuje się ten właśnie zabieg. Gdy czytam na początku powieści: „Postawiłeś lewą stopę... Przeciskasz się wąskim przejściem... Nie możesz otworzyć szeroko oczu..." to oczywiście przez pewien czas ta krańcowa nienaturalność zwraca uwagę. Jednak gdy czytamy całą *Przemianę* Michela Butora, z której pochodzi ten cytat [przekład polski I. Wieczorkiewicz. Warszawa 1960], nie do wiary, jak szybko przyswajamy sobie rzekomy „czas teraźniejszy" powieści, utożsamiając swoje widzenie z „*vous*" [wy (ty)] niemal tak całkowicie jak z „ja" i „on" innych utworów.

okresy „opowiada” swoją własną historię, chociaż zawsze występuje w trzeciej osobie.

Jeszcze jeden dowód na to, iż rozróżnienie takie jest mniej istotne, niż się to powszechnie uważa, stanowi fakt, że wszystkie wyliczone niżej kategorie funkcjonalne odnoszą się zarówno do narracji w pierwszej, jak i w trzeciej osobie.

Narrator ukształtowany dramatycznie [dramatized] i nie ukształtowany dramatycznie [undramatized]

Zapewne największy wpływ na oddziaływanie narracji ma okoliczność, czy narrator jest ukształtowany samoistnie i czy jego przekonania i cechy są również właściwe autorowi.

Autor wpisany w dzieło [*implied*] (autorskie „drugie ja”). — Nawet powieść pozbawiona ukształtowanego dramatycznie narratora tworzy wizerunek domniemanego autora, który stoi za poszczególnymi scenami jak reżyser, jak animator lub jak obojętny Bóg zaabsorbowany swoimi sprawami. Ów wpisany autor zawsze różni się od tego „prawdziwego” (bez względu na to, jak go sobie wyobrażamy), który pisząc utwór tworzy doskonalszą odmianę samego siebie, swoje „drugie ja” [4].

Póki w powieści nie ma bezpośredniego odniesienia do takiego autora, niczym nie będzie się on różnił od wpisanego, nie ukształtowanego dramatycznie narratora; na przykład w *Mordercach* Hemingwaya nie ma innego narratora oprócz wpisanego w dzieło drugiego ja tworzonego przez Hemingwaya w czasie pisania.

Narratorzy nie ukształtowani dramatycznie. — Opowieści rzadko bywają tak pedantycznie bezosobowe jak *Mordercy*; zwykle przechodzą przez świadomość opowiadającego, czy to będzie „ja”, czy „on”. Nawet w dramacie większość wiadomości, jakie otrzymujemy, pochodzi od określonej osoby i często to, co dzieje się w umyśle i sercu tego narratora, równie nas interesuje jak to, co autor ma nam jeszcze do powiedzenia. Gdy Horacjo opowiada w *Hamlecie* o pierwszym spotkaniu z Duchem, budzi nasze zainteresowanie sama postać Horacja, chociaż nigdzie się o niej nie mówi. Skoro w powieści natkniemy się na „ja”, zdajemy sobie sprawę z istnienia umysłowości doznającej i jej stosunek do tych doznań wkracza między nas a wydarzenia. Kiedy nie

---

4 Znakomitą analizę złożonych zjawisk, jakie ukrywają się za pozornie prostym stosunkiem między autorem a osobowością, którą tworzy on w czasie pisania, można znaleźć w artykule P. Crutwella *Makers and Persons* („Hudson Review” XII zima 1959/1960, s. 487—507).

ma takiego „ja”, tak jak w *Mordercach*, niedoświadczony czytelnik może mylnie sądzić, że historia ta dochodzi doń bez pośrednictwa. Natomiast nie można popełnić takiej pomyłki od chwili, gdy autor wyraźnie umieszcza w opowieści narratora, choćby nawet pozbawionego jakichkolwiek cech indywidualnych.

Narratorzy ukształtowani dramatycznie. — W pewnym sensie nawet najbardziej powściągliwy narrator został ukształtowany dramatycznie, od momentu gdy mówi o sobie „ja”, czy też, jak Flaubert, gdy mówi nam, że „my” byliśmy w klasie, kiedy wszedł do niej Karol Bovary. W wielu powieściach narratorzy ukształtowani są wszechstronnie, stając się postaciami równie żywymi jak te, o których nam opowiadają (*Tristram Shandy, W poszukiwaniu straconego czasu, Jądro ciemności, Doktor Faustus*). W takich utworach narrator często krańcowo różni się od wpisanego autora, który go stworzył. Skala typów ludzkich kształtowanych dramatycznie jako narratorzy jest niemal tak rozległa, jak skala wszelkich postaci powieściowych — trzeba wtrącić to „niemal”, ponieważ niektóre postaci nie są w pełni zdolne do tego, aby opowiadać czy „odtwarzać” jakąś historię. (U Faulknera w jednej części powieści może tę funkcję spełniać człowiek upośledzony umysłowo tylko dzięki temu, że pozostałe trzy części stanowią przeciwwagę dla jego bełkotu i pozwalają go zrozumieć.)

Powinniśmy pamiętać, że często ukształtowany dramatycznie narrator nie jest wyraźnie oznaczony właśnie jako narrator. W pewnym znaczeniu narrację prowadzi każda wypowiedź, każdy gest; w większości utworów występują narratorzy utajeni, którzy choć na pozór spełniają tylko swe role powieściowe, mają w istocie zakomunikować słuchaczom to, co powinni wiedzieć.

Chociaż tacy utajeni narratorzy rzadko bywają wskazani tak niedwuznacznie jak Bóg w *Księdze Hioba*, mają zwykle taki sam autorytet jak Pan Bóg. Posłańcy donoszący o przepowiedniach wyroczni, żony próbujące odwieść mężów od nieczystych transakcji, starzy słudzy strofujący niesforne latorośle wywierają na nas większe wrażenie niż na właściwych adresatach; król dalej prowadzi z uporem swą indagację, mąż robi brudne interesy, rozwydrzony młodzieniec zmierza do zguby, jakby nic nie słyszał, ale my wiemy swoje — i to z taką pewnością, jakby informacja pochodziła z ust samego autora lub oficjalnego narratora.

> Ona ci się śmieje prosto w nos, mój bracie — mówi Kleant do Orgona w *Świętoszku* — i chociaż nie chciałbym cię rozzłościć, powiem ci całkiem szczerze, że ma rację. Czy słyszał kto kiedy o podobnych wybrykach? (...) Do licha, chyba jesteś szalony, mój bracie [5].

---

5 [Z nie publikowanego przekładu A. Raszewskiej.]

Również w tragedii zawsze występuje chór, przyjaciel czy choćby notoryczny czarny charakter, który ma rację w przeciwieństwie do popełniającego omyłki bohatera.

Najważniejszym zapoznanym typem narratora w nowszej powieści jest występujący w trzeciej osobie „ośrodek świadomości", przez który autor przesącza swój utwór. Niezależnie od tego, czy takie „reflektory" [*reflectors*], jak je czasem nazywał James, są zwierciadłami o cudownie gładkiej powierzchni odbijającymi złożone przeżycia duchowe, czy też wyjątkowo nieprzejrzystymi, odbijającymi zewnętrzną zmysłową powłokę „oczami kamery", które często pojawiają się w prozie pojamesowskiej — spełniają one dokładnie tę samą funkcję co jawni narratorzy, chociaż m o g ą dodać obrazowi coś z własnej intensywności.

> Gabriel nie poszedł do drzwi razem z innymi. Stał w nieoświetlonej części hallu patrząc w górę schodów. Prawie na szczycie pierwszej kondygnacji, również w cieniu, stała kobieta. Nie mógł dojrzeć jej twarzy, widać było tylko jej spódnicę w kliny koloru terrakota i łososioworóżowego, które w cieniu wydawały się białe i czarne. Była to jego żona. Oparła się na poręczy schodów nasłuchując. ⟨...⟩ Zastanawiał się, co może symbolizować w tej chwili kobieta stojąca w ciemności na schodach, zasłuchana w płynącą z dala muzykę. (J o y c e, *Zmarli* [6])

Bezsporne zalety tej metody (dla pewnych celów) obrała sobie współczesna krytyka za przedmiot głównego zainteresowania. Trzeba przyznać, że póki chodzi nam o takie cechy, jak naturalność i dramatyczność, korzyści wydają się ogromne. Jeżeli jednak zerwiemy z modną hipotezą, że każda dobra powieść dąży w ten sam sposób do tego samego typu żywej iluzji, wówczas musimy dostrzec wady. „Reflektor" w trzeciej osobie to tylko jeden ze środków, nadający się do pewnych celów, ale nieporęczny, a nawet szkodliwy, kiedy chodzi o osiągnięcie innych efektów.

Obserwatorzy i narratorzy aktywni [narrator-agents]

Narratorzy ukształtowani dramatycznie dzielą się na obserwatorów („ja" w *Tomie Jonesie*, w *The Egoist* i *Troilus and Criseyde*) i narratorów aktywnych, którzy wywierają jakiś widoczny wpływ na bieg wydarzeń (od nieznacznego udziału w nich Dicka w *Wielkim Gatsby'm* przez zmienną raz aktywną, raz bierną postawę Marlowa w *Jądrze ciemności* [7]

---

[6] [Cyt. za: J. J o y c e, *Dublińczycy*. Przełożyła K. W o j c i e c h o w s k a. Warszawa 1958.]

[7] Szczegółowej analizy ewolucji i funkcji Marlowa w dziełach Conrada dokonał W. Y. T i n d a l l (*Apology for Marlow*. W zbiorze: *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Ed. R. C. R a t h b u r n, M. S t e i n m a n n jr. Minneapolis, Minn. 1958, s. 274—285). Aczkolwiek Marlow sam pada często ofiarą ironii Conrada, jest na ogół

do centralnej pozycji Tristrama Shandy, Moll Flanders, Hucka Finna oraz — występującego w trzeciej osobie — Pawła Morela w *Synach i kochankach*). Oczywiście, prawidła, które możemy ustalić w stosunku do obserwatorów, nie zawsze dadzą się zastosować do narratorów aktywnych, ale i tak rozróżnienia tego rzadko się dokonuje przy omawianiu punktu widzenia.

Scena i streszczenie

Wszyscy narratorzy i obserwatorzy, czy to występujący w pierwszej, czy w trzeciej osobie, mogą przekazywać nam swoją opowieść albo głównie w scenach (*Mordercy*, *The Awkward Age*, dzieła Ivy Compton-Burnett i Henry Greena), albo głównie jako streszczenie czy, jak nazywa to Lubbock, „obraz" (prawie zupełnie pozbawione scen opowiadania Addisona ze „Spectatora") oraz, najczęściej, jako połączenie obu sposobów. Podobnie jak Arystotelesowski podział na rodzaje dramatyczne i narracyjne, tak i nieco odmienne współczesne rozróżnienie między przedstawianiem w scenach [*showing*] a ciągłym opowiadaniem [*telling*] wyczerpuje wszystkie możliwości. Niestety, kompletność okupujemy zwykle brakiem precyzji. Narratorzy wszystkich rodzajów i odmian muszą albo przekazywać dialog sam, albo wspierać go „wskazówkami scenicznymi" i opisem tła. Gdy jednak porównamy zupełnie odmienny efekt sceny zrelacjonowanej przez Hucka i zrelacjonowanej przez Montresora u Poego, dojdziemy do wniosku, że walor określany mianem „sceniczność" mówi bardzo niewiele o sposobie oddziaływania artystycznego. Możemy jeszcze porównać wyborne streszczenie dwunastu lat na dwu stronach *Toma Jonesa* (ks. III, rozdz. 1) z nużącym przedstawieniem pełnego brzmienia dziesięciominutowej rozmowy pod piórem Sartre'a, gdy ten folgując swej skłonności do „realizmu trwania" tworzy scenę tam, gdzie należałoby dać streszczenie. Jak dowodziłem w pierwszych dwu rozdziałach książki, przeciwstawienie sceny streszczeniu i prezentacji opowiadaniu jest bezcelowe, jeśli przedtem nie określimy rodzaju narratora, który nam tę scenę lub streszczenie przekazuje.

Komentarz

Narratorzy, którzy nie tylko prezentują, ale i opowiadają, są zróżnicowani, w dużej mierze zależnie od rozmiarów i rodzaju komentarza wykraczającego poza bezpośrednie przekazywanie wydarzeń w scenie lub

---

wiarogodnym „reflektorem" komentarzy i wieloznacznych dygresji wpisanego autora. O wiele bardziej wyczerpującym studium, przydatnym szczególnie dla studentów, jest J. L. Guettiego jra *The Rhetoric of Joseph Conrad* (Amherst, Mass. 1960. „Amherst College Honors Thesis", nr 2).

streszczeniu. Komentarz taki może, oczywiście, obejmować wszystkie dziedziny ludzkiego doświadczenia i może się wiązać z główną sprawą utworu na niezliczone sposoby i w bardzo różnym stopniu. Jeśli jednak uważamy go za jedyny środek, wykazujemy nieznajomość poważnych różnic między komentarzem, który służy celom retorycznym, ale nie jest częścią struktury dramatycznej, a komentarzem stanowiącym integralną część dramatycznej struktury utworu, jak np. w *Tristramie Shandy.*

Narratorzy świadomi

Z podziałem na obserwatorów i narratorów aktywnych wszystkich wyliczonych rodzajów krzyżuje się odróżnienie narratorów świadomych — świadomych swojej roli pisarzy (*Tom Jones, Tristram Shandy, Barchester Towers, Buszujący w zbożu, W poszukiwaniu straconego czasu, Doktor Faustus*) — od narratorów lub obserwatorów, którzy rzadko albo wcale nie wspominają o swoich mozołach pisarskich (*Przygody Hucka*) lub którzy wydają się nie wiedzieć, że piszą, myślą, mówią lub „odbijają" dzieło literackie (*Obcy* Camusa, *Haircut* Lardnera, *The Victim* Bellowa).

Rodzaje dystansu

Niezależnie od tego, czy biorą czynny, czy też bierny udział w akcji, narratorzy lub 3-osobowe „reflektory" różnią się znacznie między sobą, zależnie od stopnia i rodzaju dystansu dzielącego ich od autora, czytelnika i innych postaci fabuły. W każdym przeżyciu czytelniczym dokonuje się dialog między autorem, narratorem i innymi postaciami a czytelnikiem. Każdy z tej czwórki ma do dyspozycji całą skalę postaw, od utożsamienia do krańcowego sprzeciwu, na każdej współrzędnej wartości: moralnej, intelektualnej, estetycznej, a nawet fizycznej. (Czy jąkający się czytelnik odbiera wady wymowy H. C. Earwickera tak samo jak ja? Z pewnością nie.) Oczywiście, wchodzą tu również w grę elementy nazywane zwykle „dystansem estetycznym". Dystans czasowy i przestrzenny, różnice społeczne, odmienne zwyczaje w sposobie mówienia czy ubierania się — wszystko to, jak i wiele innych czynników kształtuje nasze poczucie, że mamy do czynienia z przedmiotem estetycznym, podobnie jak papierowe księżyce i inne nierealistyczne efekty teatralne niektórych współczesnych dramatów wywołują efekt „wyobcowania". Nie należy jednak mieszać tych momentów z równie ważnym oddziaływaniem osobistych cech i przekonań autora, czytelnika, narratora na kształt postaci występujących w utworze.

1. Narratora może dzielić większy lub mniejszy dystans od

wpisanego autora. Dystans może mieć charakter moralny (Jason i Faulkner, fryzjer i Lardner, narrator *Jonatana Wilda* i Fielding), intelektualny (Twain i Huck, Sterne i Tristram Shandy w poglądach na temat doniosłości kształtu nosa, Richardson i Klarysa), fizyczny lub czasowy — większość autorów przerasta nawet najbardziej kompetentnych narratorów wiedzą o tym, jak się wszystko zakończy. Wyliczenie to można by kontynuować.

2. Narrator może również zachowywać większy lub mniejszy dystans od postaci historii, którą opowiada. Może to być jednocześnie dystans moralny, intelektualny i czasowy (narrator dojrzały i jako młodzieniec w *Wielkich nadziejach* Dickensa lub w *Redburn* [Melville'a]), moralny i intelektualny (narrator Fowler i postać tytułowa, Pyle, w *Spokojnym Amerykaninie* Greene'a zdecydowanie odbiegają od zasad etycznych autora, choć każdy w innym kierunku) lub moralny i emocjonalny (w *Naszyjniku* Maupassanta i *Nuns at Luncheon* Huxleya narratorzy wywołują mniejsze zaangażowanie emocjonalne czytelników, niż spodziewali się zapewne autorzy). Zjawisko to można zaobserwować we wszelkiego rodzaju cechach.

3. Narrator może bardziej lub mniej odbiegać od norm samego czytelnika. Może to być na przykład rozbieżność fizyczna i emocjonalna (*Przemiana* Kafki), moralna i emocjonalna (Pinkie z *W Brighton* [Greene'a], skąpiec w *Kłębowisku żmij* Mauriaca i wielu innych zwyrodnialców, których nowoczesnej powieści udało się przekształcić w przekonujące postaci ludzkie).

Trudno się dziwić, że po odrzuceniu wszechwiedzącego narratora i wobec ograniczeń, jakim muszą podlegać dramatycznie ukształtowani narratorzy wiarogodni [*reliable*], nowocześni autorzy eksperymentowali z narratorami niewiarogodnymi [*unreliable*], których charakter ewoluuje w czasie utworu. Odkąd Shakespeare ukazał nowożytnemu światu, co przeoczyli Grecy zaniedbując ewolucję postaci (porównajcie *Makbeta* i *Króla Lira* z *Edypem*), opowieści o rozwoju lub upadku człowieka stawały się coraz bardziej popularne. Jednak dopiero kiedy ujawniły się pełne możliwości postaci-reflektora w trzeciej osobie, zdołano z powodzeniem pokazać narratora ewoluującego w czasie narracji. W *Wielkich nadziejach* dorosły Pip pojawia się jako wielkoduszny człowiek o uczuciowości dorównującej domniemanej uczuciowości czytelnika; widzi on, że w młodym wieku oddalał się niejako od norm czytelnika, a potem do nich powrócił. Natomiast postać-reflektor w trzeciej osobie może być ukazana formalnie w czasie przeszłym, ale w rzeczywistości jest obecna przed naszymi oczyma, bliższa lub dalsza wartościom, które czytelnik ceni. W XX wieku autorzy postępują, jakby wręcz postanowili wykorzystać wszelkie modele fabuły oparte na takich przemianach: za-

czynają od dystansu dalekiego, a kończą na bliskim, zaczynają od bliskiego, oddalają się i powracają, zaczynają od dalekiego i jeszcze bardziej się oddalają i tak dalej. Najbardziej może jednak charakterystyczna była zadziwiająco szczęśliwa realizacja pierwszej z możliwości, polegająca na tworzeniu skrajnie odrażających postaci, jak np. Mink Snopes Faulknera, i przekształcaniu ich zarówno przez ewolucję charakteru, jak i zabiegi techniczne w postaci pełne godności i siły. Istnieje ogromna potrzeba analitycznych opracowań różnych modeli fabuły, które wynikły z takiej zmiany dystansu.

4. A u t o r w p i s a n y może być bliższy lub dalszy c z y t e l n i k o w i. Dystans może mieć charakter intelektualny (w *Tristramie Shandy* autor wpisany, którego oczywiście nie można utożsamiać z postacią tytułową, bardziej interesuje się tajnikami klasycznej kultury i lepiej jest w nich zorientowany niż ktokolwiek z jego czytelników), moralny (dzieła Sade'a) lub estetyczny. Z punktu widzenia autora trafne odczytanie jego książki musi wykluczać wszelki dystans między podstawowymi normami wpisanego autora a normami postulowanego czytelnika. Dość często już od początku nie ma w tej mierze prawie żadnej zasadniczej różnicy. Jane Austen nie musi przekonywać nikogo, że duma i uprzedzenie są czymś niepożądanym. Natomiast złą powieść często można rozpoznać bez wahania po tym, że autor wpisany żąda od nas posługiwania się normami, na które nie możemy przystać.

5. A u t o r w p i s a n y (a wraz z nim czytelnik) może zachowywać mniejszy lub większy dystans od i n n y c h p o s t a c i powieści. I w tym wypadku dystans może występować na wszystkich współrzędnych wartości. Wielu popularnych autorów utrzymuje swoje postaci w znacznej odległości pod każdym względem (Ivy Compton-Burnett), a nawet stara się zupełnie celowo (według Williama Empsona robi to np. T. F. Powys) podkreślać wrażenie sztuczności, aby utrzymać je „w dużym dystansie od autora" [8]. Inni pisarze dążą do większej rozpiętości dystansów na najróżniejszych współrzędnych. Na przykład Jane Austen prezentuje szeroką skalę osądów moralnych (od niemal pełnej aprobaty dla Jane Fairfax w *Emmie* do pogardy dla Wickhama w *Dumie i uprzedzeniu*), wiedzy (od Knightleya do panny Bates lub pani Bennet), gustu, taktu, wrażliwości.

Przykłady, które podałem, oczywiście ani w części nie wyczerpują istniejących możliwości. To, co nazywamy „zaangażowaniem", „sympatią" lub „utożsamieniem", składa się zwykle z wielu odruchów wobec

---

[8] *Some Versions of Pastoral*. London 1935, s. 7. — Problem zamierzonej sztuczności Powysa świetnie ujmuje M. S t e i n m a n n w pracy *The Symbolism of T. F. Powys* („Critique" 1957, s. 49—63).

autora, narratorów, obserwatorów i innych postaci. Ponadto narratorzy mogą różnić się od autorów i czytelników różnego rodzaju zaangażowaniem, lub też rezerwą — od głębokiego osobistego przejęcia (Nick w *Wielkim Gatsby'm*, MacKellar w *Panie na Ballantrae*, Zeitblom w *Doktorze Faustusie*) do łagodnej lub umiarkowanie rozbawionej czy tylko zabarwionej zdziwieniem obojętności (*Decline and Fall* Waugha).

Spośród wyliczonych rodzajów największe znaczenie dla badań literackich ma zapewne dystans między narratorem omylnym czy niewiarogodnym a wpisanym autorem, który zachęca czytelnika do wspólnej oceny narratora. Jeżeli motywem rozważań nad punktem widzenia jest chęć wykrycia, jaki ma to związek z wymową artystyczną, wówczas z pewnością moralne i intelektualne walory narratora mają większe znaczenie dla naszej oceny niż to, czy określa się go jako „ja", czy jako „on", lub czy jest on uprzywilejowany, czy też niezupełnie kompetentny. Jeżeli okazuje się, że nie jest godny zaufania, wówczas zmienia się cały efekt dzieła, które przekazuje.

Terminologia, którą rozporządzamy na określenie takiego dystansu wobec narratorów, jest zdecydowanie nieodpowiednia. Z braku lepszych terminów nazwałem narratora w i a r o g o d n y m [*reliable*], kiedy mówi on lub działa w zgodzie z normami dzieła (to znaczy z normami wpisanego autora), a n i e w i a r o g o d n y m [*unreliable*], kiedy sytuacja jest odwrotna. Co prawda, wielcy narratorzy wiarogodni pozwalają sobie niekiedy na znaczny udział ironii i przez to — jako potencjalni kłamcy — stają się „niewiarogodni". Jednak trudna ironia nie wystarczy, by stworzyć narratora niewiarogodnego. Niewiarogodność narratora nie jest także po prostu sprawą kłamstwa, chociaż rozmyślnie kłamliwi narratorzy to ulubiony zabieg niektórych współczesnych pisarzy (*Upadek* Camusa, *Natural Child* Caldera Willinghama itd.)[9]. Najczęściej chodzi tu o to, co James nazywa n i e ś w i a d o m o ś c i ą; narrator jest w błędzie lub przypisuje sobie cechy, których autor mu odmawia. Albo też, jak

---

[9] A. A. J o n e s w niedawno ogłoszonym szkicu (PMLA LXXIV marzec 1959, s. 122) przekonująco opowiedział się za „prostym" odczytaniem *W kleszczach lęku*, podając jako jeden z argumentów to, że „podstawową konwencją powieści pisanej w pierwszej osobie musi być zaufanie do narratora. ⟨...⟩ Jeżeli James nie pogwałcił podstawowych zasad swojego rzemiosła — guwernantka nie może być patologiczną kłamczynią". Ale wyłączając kwestię, czy konwencja ta obowiązywała w czasach Jamesa, nie ma wątpliwości, że we współczesnej powieści już ona nie istnieje. Jedyna konwencja, której można się trzymać (piszę o tym w rozdz. 11), polega na tym, że jeżeli narrator utrzymuje, iż mówi lub pisze do czytelnika, to rzeczywiście to robi. Natomiast treść tego, co opowiada, m o ż e okazać się snem (*In Dreams Begin Responsibilities* Schwartza) lub fałszem (*Les Corps étrangers* Jeana Cayrol), albo też może się „wcale nie okazać", to znaczy może pozostawać w zawieszeniu między snem, fałszem, fantazją i rzeczywistością (*Mgła* Unamuny, *Comment c'est* Becketta).

w *Przygodach Hucka,* narrator uważa się za wyrzutka, podczas gdy autor po cichu sławi za jego plecami jego cnoty.

Narratorzy niewiarogodni różnią się więc znacznie między sobą zależnie od tego, w jakim stopniu i w jakim kierunku oddalają się od norm autora; dawny termin „ton", podobnie jak modne obecnie „ironia" i „dystans", obejmuje wiele zjawisk, które powinniśmy dostrzec. Niektórzy narratorzy, jak Barry Lyndon, są umiejscowieni, jeśli chodzi o każdą z ich dodatnich cech pod każdym względem — z wyjątkiem pewnego rodzaju witalności — tak „daleko" od autora i czytelnika, jak tylko możliwe. Inni, jak Fleda Wetch, „reflektor" w *Spoils of Poynton* Jamesa, zbliżają się niemal w pełni do autorskich ideałów gustu, oceny i świadomości etycznej. Wszyscy stawiają dociekliwości czytelnika surowsze wymagania niż narratorzy wiarogodni.

Rodzaje potwierdzenia lub korektury

Zarówno relacje narratorów wiarogodnych, jak i niewiarogodnych mogą być nie potwierdzane i nie korygowane przez innych narratorów (Gully Jimson w *Niewiele brakowało,* Henderson w *Henderson the Rain King* Bellowa) lub też potwierdzane i poprawiane (*Dziedzic na Ballantrae, The Sound and the Fury*). Niekiedy wręcz niepodobna się domyślić, czy i do jakiego stopnia narrator jest omylny; czasem jawne potwierdzenie lub sprzeczne świadectwa ułatwiają orientację. Trzeba przy tym pamiętać, że potwierdzenie lub korektura może mieć różny charakter, zależnie od tego, czy wynika z samej akcji — wówczas narrator aktywny może skorzystać z niej, by skierować się na właściwą drogę, lub żeby zmienić poglądy (*Intruz* Faulknera) — czy też przychodzi z zewnątrz, by pomóc czytelnikowi skorygować lub potwierdzić swoją opinię sprzeczną ze zdaniem narratora (*Moc i chwała* Grahama Greene'a). Oczywiście rezultat wyizolowania narratora będzie w każdym wypadku zupełnie inny.

Uprzywilejowanie

Obserwatorzy i narratorzy aktywni, niezależnie od tego, czy są świadomi, czy nieświadomi, wiarogodni czy niewiarogodni, osamotnieni czy wspomagani, albo są obdarzeni wiedzą o tym, czego nie mogą się dowiedzieć w naturalny sposób, albo też muszą się zadowalać realistycznym polem widzenia i wnioskowaniem. Absolutne uprzywilejowanie nazywamy wszechwiedzą. Istnieje jednak wiele jego stopni i tylko nielicznym „wszechwiedzącym" narratorom pozwala się widzieć lub ujawniać wszystko, co wiedzą autorzy.

Brak dotychczas dobrej pracy na temat możliwych rodzajów oraz

funkcji uprzywilejowania narratora i ograniczenia jego kompetencji. Niektóre ograniczenia są tylko przejściowe lub żartobliwe, jak niewiedza, którą Fielding niekiedy narzuca swojemu „ja” (kiedy na przykład powątpiewa o swoich zdolnościach narracyjnych i wzywa muzy na pomoc — *Tom Jones*, ks. XIII, rozdz. 1). Niektóre są niemal stałe, ale w niektórych momentach zawieszane, jak w wypadku Izmaela w *Moby Dicku*, który, choć na ogół polega tylko na naturalnej obserwacji, może przełamać te ograniczenia, gdy opowieść tego wymaga („»Sierdzi się śmiało, a wszelako słucha; bardzo ta śmiałość ostrożna« — mruknął Ahab” — brak tu świadka, który mógłby to powtórzyć narratorowi). Wreszcie są narratorzy, których pole widzenia ściśle ogranicza ich pozycja w powieści (w pierwszej osobie Huck Finn, w trzeciej — Miranda i Laura w opowiadaniach Katherine Anne Porter).

Najważniejszym specjalnym przywilejem jest możliwość dotarcia do wewnętrznych przeżyć innych postaci, a to ze względu na siłę retoryczną, jaką dzięki niemu uzyskuje narrator. W samym terminie „wszechwiedza” tkwi szczególna dwuznaczność. Wiele współczesnych utworów, które uważamy za opowiedziane dramatycznie, gdzie wszystko dochodzi do nas za pośrednictwem postaci mających ograniczone pole widzenia — wymaga od milczącego autora tyleż wszechwiedzy, ile rości sobie Fielding. Może się w pewnym sensie wydawać, że „wędrówka” po świadomości szesnastu postaci w *Kiedy umieram* Faulknera i wgląd tylko do tego, co one zawierają, nie zależy od wszechwiedzącego autora. Jednak jest to wszechwiedza najbardziej pewna siebie: wpisany autor żąda bezwzględnej wiary w swoje wieszcze zdolności. Nie wolno nam ani na chwilę zwątpić, że wie wszystko o każdej z tych szesnastu umysłowości i że właściwie zdecydował, jak wiele należy z każdej pokazać. Krótko mówiąc, narracja bezosobowa w gruncie rzeczy nie pozwala uniknąć wszechwiedzy — prawdziwy autor jest tak samo „nienaturalnie” wszechwiedzący jak zawsze. Gdyby oczywista sztuczność była błędem — a tak nie jest — współczesna powieść byłaby równie myląca jak utwory Trollope'a.

Podobną dwuznaczność możemy dostrzec zastanawiając się głębiej nad pojęciem narracji „dramatycznej”. Autor może postawić swoich bohaterów w dramatycznej sytuacji nie przedstawiając ich bynajmniej w sposób, który przywykliśmy uważać za dramatyczny. Scenę, w której dyliżans zabiera pobitego i ograbionego przez rozbójników Andrewsa, Fielding przedstawia w sposób, który według niektórych nowoczesnych wzorców może się wydawać niekonsekwentny i niedramatyczny.

Nieszczęsny Józef przeleżał dłuższy czas bez duszy i właśnie zaczynał odzyskiwać świadomość, gdy nadjechał dyliżans. Pocztylion usłyszawszy pojękiwanie zatrzymał konie i powiedział konduktorowi, że w rowie leży na pewno jakiś umierający człowiek. (...) Jadąca dama, która posłyszała słowa pocztyliona i je-

dnocześnie jęk, zawołała ostro na konduktora, by kazał zatrzymać i zobaczył, co się dzieje. Wówczas konduktor polecił pocztylionowi zsiąść z konia i zajrzeć do rowu. Ów uczynił to i oznajmił: — Siedzi tam człowiek, goły jak go Pan Bóg stworzył.

Dalej następuje świetny opis, który trudno byłoby nazwać sceną, przedstawiający egoistyczne reakcje poszczególnych pasażerów. Wówczas to młody prawnik zwraca uwagę, że odmowa udzielenia pomocy jest karalna.

Słowa te wywarły wyraźny efekt na konduktorze, który widać dobrze znał mówiącego. Starszy pan, o którym była już mowa, sądząc, że nagi człowiek dostarczy mu wiele okazji do popisania się dowcipem przed damą, oświadczył, że dołoży się na kufel piwa za jego przejazd. Konduktor zgodził się w końcu, po trosze przestraszony groźbami pierwszego, po trosze zachęcony obietnicą drugiego, a także nieco tknięty litością dla nieszczęśnika, który stał skrwawiony i drżący z zimna. [Fielding, *Przygody Józefa Andrewsa*[10]]

Po wprowadzeniu Józefa do dyliżansu nadal ciągnie się taka sama pośrednia relacja „sceny" z częstymi, choć powierzchownymi dygresjami na temat umysłów i serc owego zgromadzenia głupców i chłystków, przeplatanymi od czasu do czasu — w chwilach kiedy pełna wszechwiedza wydaje się niewskazana — domysłami. Jeżeli dramatyczność polega na ukazaniu dramatycznie z sobą splątanych postaci, ścierających się interesów i rozwiązaniu zależnym od wyniku owych starć — to scena ta jest dramatyczna. Natomiast, jeżeli chodzi tu o wywołanie wrażenia, że opowieść ta istnieje sama dla siebie, że jej postacie wchodzą w dramatyczne związki z widzem, związki zrozumiałe tylko na podstawie zestawienia wypowiedzi z wypowiedziami i wypowiedzi z uczynkami bez pośrednictwa narratora — to mamy do czynienia ze sceną stosunkowo mało dramatyczną.

Z drugiej strony autor może połączyć bohatera z czytelnikami więzami dramatycznymi w drugim rozumieniu, nie wciągając tej postaci jednocześnie zupełnie w dramat utworu. Wiele utworów lirycznych posiada tego rodzaju dramatyczność. „To nie jest kraj dla starych ludzi...". Kto to mówi? Yeats, czy też jego „maska". Do kogo mówi? Do nas. Skąd wiemy, że jest to Yeats, a nie jakaś postać tak mało mu bliska jak Kaliban Browningowi w utworze *Caliban upon Setebos*? Domyślamy się tego z dalszego ciągu ukształtowanej dramatycznie wypowiedzi; konieczność domyślania się jest czynnikiem, który nadaje liryce dramatyczność w tym drugim rozumieniu. Mówiąc skrótowo Kaliban jest dramatyczny w obu znaczeniach; znajduje się w dramatycznej pozycji i wobec innych postaci, i wobec nas. Natomiast utwór Yeatsa jest dramatyczny tylko w jednym znaczeniu.

[10] [Przekład polski M. Kornilowicz. Warszawa 1954.]

Wieloznaczność wyrazu „dramatyczny" jest jeszcze bardziej złożona w powieści, która usiłuje bezpośrednio dramatyzować stany świadomości. Czy *Portret artysty z czasów młodości* jest dramatyczny? Pod pewnym względem tak. Nikt nam nie mówi o Stefanie. Jest on umieszczony przed nami na scenie, gdzie odgrywa swoje życie, korzystając tylko z zamaskowanej pomocy lub ukrytych komentarzy autora. Ale ani jego działania nie są bezpośrednio dramatyzowane, ani jego wypowiedzi przekazywane bezpośrednio. Dramatyzowana jest relacja jego psychiki ze wszystkiego, co się dzieje. Obserwujemy jego świadomość, jak pracuje nad światem. Niekiedy to, co widzi, jest samo w sobie dramatyczne, kiedy na przykład ogląda siebie na scenie w towarzystwie innych postaci. Ale samo sprawozdanie, wewnętrzna relacja, jest dramatyczna tylko w drugim znaczeniu. Odbierana przez nas relacja z tego, co zachodzi w psychice Stefana, jest monologiem nie włączonym w żaden kształtujący ciąg dramatyczny. W dodatku jest to relacja nieomylna, dopuszczająca jeszcze mniej wątpliwości niż typowe solilokwium elżbietańskie. Przyjmując konwencję uznajemy, że to, co zrelacjonowano nam jako rozgrywające się w umyśle Stefana, rzeczywiście tam się odbywa, albo inaczej mówiąc, że Joyce zna treść myśli Stefana.

> Równanie na kartce jego brulionu przybrało kształt rozłożystego ogona o pawich oczach i gwiazdkach, a po wyłączeniu oczu i gwiazdek wskaźników potęgowych zaczęło zwijać się z wolna. Pojawiające się i znikające wskaźniki podobne były do otwierających się i zamykających oczu. Otwierające się i przymykające oczy podobne były do gwiazd, rodzących się i gasnących [11].

Kto to mówi? Nie Stefan, ale wszechwiedzący, nieomylny autor. Relacja jest bezpośrednia i z pewnością nie przekształcona przez jakikolwiek kontekst „dramatyczny" — to znaczy, w przeciwieństwie do wypowiedzi w scenie dramatycznej, nie wzbudza podejrzenia, że myśli mają na celu wywołanie określonego efektu. Zatem pozostajemy w dramatycznych stosunkach ze Stefanem tylko w ograniczonym znaczeniu — w znaczeniu, w jakim dramatyczna jest też liryka [12].

Obraz przeżyć wewnętrznych

Narratorzy, którzy zajmują się wnętrzem postaci, różnią się na koniec głębokością i kierunkiem penetracji. Boccaccio niekiedy ukazuje obraz przeżyć wewnętrznych, ale sięga bardzo płytko. Jane Austen bardziej zagłębia się w przeżycia moralne, ale pod względem psychologicznym zaledwie muska powierzchnię. Wszyscy autorzy uprawiający nar-

[11] [Przekład polski Z. Allana. Warszawa 1957.]

[12] Zdaję sobie sprawę, że moja terminologia nie zgadza się z Joyce'owskim pojmowaniem triady liryczny, epicki, dramatyczny. *Portret* jest więc dramatyczny w rozumieniu Joyce'a, ale tylko w tym rozumieniu.

rację strumienia świadomości z pewnością mają na celu głęboką penetrację psychologiczną, ale niektórzy rozmyślnie zatrzymują się blisko powierzchni w wymiarze moralnym [13]. Powinniśmy pamiętać, że każde rozwleklejsze przedstawianie przeżyć wewnętrznych, niezależnie od głębokości, przekształca na pewien czas analizowaną postać w narratora. Obrazy przeżyć wewnętrznych podlegają zatem zmianom we wszelkich powyżej wyliczonych jakościach, przede wszystkim zaś ze względu na stopień wiarogodności. Na ogół im głębiej sięgamy do wnętrza postaci, tym więcej niewiarogodności przyjmujemy nie tracąc przychylnego do niej stosunku.

Narracja jest sztuką, a nie wiedzą, ale to nie znaczy, że musimy być skazani na niepowodzenie, kiedy próbujemy formułować jakieś prawidła. W każdej sztuce występują pierwiastki systematyczne i krytyka literacka pod żadnym pozorem nie może uchylić się od próby wyjaśnienia technicznych sukcesów i błędów przez odwołanie się do prawideł ogólnych. Jednak zawsze musimy zadawać sobie pytanie, gdzie należy szukać tych prawideł.

To nic dziwnego, że pisarze twierdzą, iż nie znajdują u krytyków pomocy w operowaniu punktem widzenia. Tę kwestię pisarz musi rozstrzygać zawsze w powiązaniu z konkretnym dziełem: która z postaci ma opowiadać określoną historię lub jej część, jaka zostanie jej przyznana ściśle określona miara wiarogodności, uprzywilejowania, swobody komentowania itd. Czy będzie obdarzona dramatyczną naocznością? Nawet jeżeli pisarz zdecydował się na narratora mieszczącego się w jednej z kategorii krytycznych — „wszechwiedzący", „w pierwszej osobie", „o wiedzy ograniczonej", „obiektywny", „zmienny", „zamaskowany" czy jakikolwiek inny — jego kłopoty dopiero się zaczęły. Nie może znaleźć pro-

[13] Rozważania dotyczące wielorakich środków artystycznych objętych szerokim terminem „strumień świadomości" koncentrowały się zwykle na ich roli w służbie realizmu psychologicznego, pomijały natomiast wymowę moralną obrazu różnych pokładów psychiki. Nawet krytycy usposobieni nieprzychylnie — na przykład Mauriac w *Le Romancier et ses personnages* (Paris 1933) — przeważnie zwracali uwagę na amorficzność tego zabiegu, brak spoistości i oczywistą sztuczność, a nie na jego konsekwencje moralne. Zarówno w atakach, jak i w obronie zakładano z góry, że istnieje pojedynczy zabieg, który można uznać raz na zawsze, na podstawie określonych przesłanek ogólnych, za dobry lub zły, za szczęśliwy lub niekorzystny. M. Friedman (*Stream of Consciousness*. New Haven, Conn. 1955) dochodzi do wniosku, że jest „niemal pewnikiem, iż w przyszłości w ramach tej tradycji nie będzie mogło powstać żadne dzieło najwyższej miary", ponieważ metoda ta miała źródło w „typie umysłowości literackiej, który znikł razem z Joyce'em, Virginią Woolf i wczesnym Faulknerem" (s. 261). Jednak analizowane przez niego dzieła stosują najrozmaitsze odmiany chwytu „strumienia świadomości", z których pewne stanowią obecnie uznaną część repertuaru powieściopisarza. Większość z nich na pewno znajdzie nowe zastosowanie w przyszłości.

stego rozwiązania swoich konkretnych, ścisłych, praktycznych problemów w takich twierdzeniach, jak: „wszechwiedza jest metodą najbardziej elastyczną", lub „metoda obiektywna jest najszybsza czy najbardziej dramatyczna". Na tym poziomie abstrakcji nawet najtrafniejsze uogólnienie będzie dla niego mało przydatne w mozolnym formułowaniu kolejnych zdań.

Jak ukazują to szczegółowe zapiski Henry Jamesa, powieściopisarz odnajduje swoją własną technikę narracyjną, kiedy stara się przekazać czytelnikowi różne możliwości rozwoju tkwiące w jego idei. Stąd wybór sprowadza się przeważnie do wyboru stopnia, a nie rodzaju zabiegu. Postanowienie, że narrator nie będzie wszechwiedzący, nie przesądza właściwie o niczym. Trudność polega na określeniu stopnia jego nieświadomości. Również zdecydowanie się na narrację w pierwszej osobie rozstrzyga tylko część problemu, i to może najłatwiejszą część. Jaki rodzaj pierwszej osoby? Jak dokładnie scharakteryzowanej? W Jakim stopniu świadomej swojej roli narratora? W jakim stopniu wiarogodnej? W jakim stopniu ograniczonej do realistycznego wnioskowania, a jak dalece upoważnionej do wyjścia poza realizm? W których momentach ma mówić prawdę, a w których powstrzymać się od wyrażenia opinii, czy nawet wręcz skłamać? Na te pytania można odpowiadać tylko w odniesieniu do możliwości i wymagań konkretnego dzieła, a nie całej prozy fabularnej czy powieści lub do prawideł dotyczących punktu widzenia.

Istnieją niewątpliwie typy oddziaływania artystycznego, do których autor może się odwołać. Jeżeli na przykład pragnie, aby jakaś scena stała się bardziej zabawna, wzruszająca, dramatyczna lub wieloznaczna, jeżeli pragnie, aby postać stała się bliższa czytelnikowi lub bardziej przekonywająca, można wskazać taki czy inny sposób postępowania. Łatwo jednak zrozumieć, dlaczego pisarz mający trudności z podjęciem decyzji będzie szukał pomocy raczej w praktyce swoich współkolegów niż w abstrakcyjnych regułach podręcznika — czytając wielkie powieści wrażliwy autor znajduje tam całą masę konkretnych przykładów odpowiedniego wyboru metody narracyjnej w celu osiągnięcia określonego efektu w odróżnieniu od wszelkich innych efektów. Zabierając głos w sprawie typów narracji krytyk będzie zawsze w gorszej sytuacji, bowiem musi brać pod uwagę różnorodne realizacje, gdyż tylko to może uchronić go od pokusy uogólniania. W miejsce naszej nowoczesnej „czwartej jedności", w miejsce abstrakcyjnych reguł spoistości i obiektywizmu, obowiązujących przy wyborze punktu widzenia, potrzebne nam są bardziej konkretne, szczegółowe opracowania przedstawiające sposób, w jaki opowiedziane zostały wielkie opowieści.

Przełożył *Ignacy Sieradzki*

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

WILLIAM JOHN HARVEY

STOSUNKI MIĘDZYOSOBOWE W POWIEŚCI

1

Wywody poprzedniego rozdziału pomogą nam w każdym razie uzmysłowić sobie złożoność wszelkich, choćby najprostszych stosunków między ludźmi. Nużąca byłaby szczegółowa analiza dalszych tekstów. Jej wynik potwierdziłby tezę Kennetha Burke, sformułowaną w eseju *Four Master Tropes:*

> Uważa się zwykle, że relatywizm polegający na przyjmowaniu różnej perspektywy (rozumienie jednej postaci [*character*] wyznaczone przez wiele rozmaitych postaci) rozkłada obiektywną rzeczywistość. Jest jednak odwrotnie; właśnie przy pomocy bogactwa punktów widzenia utrwala się w nas realność postaci[1].

Burke pisze tutaj o metaforze i wyrazu *character* używa w specjalnym znaczeniu; jeżeli jednak zinterpretujemy ten fragment zgodnie z naszymi zainteresowaniami — nadal pozostanie trafny i inspirujący. Gdybyśmy ułożyli spis wszystkich złożonych odniesień, z których składa się nasza relatywna wiedza o innych, i gdybyśmy następnie postarali się uzmysłowić sobie ich zazębianie się, wzajemne przekształcenia i rozwój w czasie, uzyskalibyśmy wtedy „bogactwo perspektyw", przy pomocy którego „utrwala się w nas realność postaci". Właśnie dlatego że powieść może stworzyć większą skalę i różnorodność perspektyw niż jakakolwiek inna dziedzina sztuki — nawet w rzeczywistym życiu nie dysponujemy takimi możliwościami poznawania ludzi — mamy prawo mówić o realności postaci [*characters*] powieściowych.

W każdym razie najważniejszym ze środowisk jest sieć stosunków międzyludzkich, w których musi tkwić każda postać. To, czym jesteśmy,

---

[William John Harvey — angielski historyk literatury. Jego książka, której rozdział publikujemy, podjęła zaniedbany ostatnio problem konstrukcji bohatera i jego roli w strukturze gatunku.

Przekład według wyd.: W. J. Harvey, *Character and the Novel*. London 1965, Chatto and Windus, rozdz. 3: *The Human Context*, s. 52—73.]

[1] K. Burke, *A Grammar of Motives*. New York 1945, s. 504.

można określić tylko w kategoriach naszych stosunków z innymi ludźmi. Właściwie, chcąc wyrazić się ściśle, trzeba powtórzyć za filozofami, że inni ludzie muszą istnieć choćby tylko po to, żeby nam pokazać, czym nie jesteśmy. I tak np. jeden ze sposobów istnienia Strethera z *Ambasadorów* polega na jego stosunkach z Waymarshem. Waymarsh stanowi dla Strethera jedną z możliwości rozwoju czy raczej regresji. Z kolei mały Bilham nie jest tylko „skończonym Europejczykiem" demonstrowanym na użytek amerykańskiego gościa ani też tylko grzecznie potakującym słuchaczem dojrzałych poglądów wypowiadanych przez Strethera; Bilham pozwala także dostrzec pewne nie ujawnione bezpośrednio strony charakteru Strethera, które, jak wyczuwamy, wiążą się częściowo z przeżyciami tego ostatniego, i dzięki temu możemy je skonfrontować z autorską relacją o przeszłości Strethera. To, co różni te postacie, jest rzeczywiście o wiele ważniejsze niż ich cechy wspólne; i z kolei istnieją pewne alternatywy, które uważamy w przypadku Strethera po prostu za niemożliwe. Mógłby na przykład z powodzeniem stać się czymś w rodzaju Waymarsha, ale n i g d y Jimem Pocockiem.

W tej sieci relacji — naturalnie bardzo uproszczonej w moim przedstawieniu *Ambasadorów* — trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, że to m y je dostrzegamy, a nie żadna z postaci. Relacje mogą być bardziej lub mniej wyraziste i zależnie od tego rozpoznajemy je, ale żadna z nich nie może absorbować całego naszego widzenia. Mamy natomiast możliwość wprawiania się w przeciwstawianiu i porównywaniu, dzięki czemu powracamy do jednej z odmian starego problemu jedności w różnorodności, podobieństwa w odmienności, problemu stanowiącego jedną z głównych formalnych rozkoszy, którymi darzy nas sztuka. Jest to jednak coś więcej niż tylko formalna satysfakcja; jesteśmy także świadomi istotnego podobieństwa między naszymi reakcjami czytelniczymi a procesem, dzięki któremu w realnym życiu uświadamiamy sobie rzeczywiste istnienie jakiejś konkretnej osoby — to jest procesem rozważania jej licznych związków z innymi ludźmi, oglądania jej z wielu perspektyw. Jedyna różnica polega na tym, że obraz postaci fikcyjnej jest, być może, ostrzejszy, poddany większym rygorom i dokładniejszy. Jeżeli postać nie zachęca do takiego dociekania, to jak ją nazwiemy? Oczywiście nierealistyczną i szablonową; natychmiast przychodzą na myśl porażki artystyczne, które uzasadniają takie orzeczenie. Trzeba jednak uświadomić sobie, że w życiu bardzo często stosujemy normy, które potępiamy w sztuce. W życiu nasze perspektywy bywają często rażąco nienaturalne i ograniczone; często na przykład przykładamy do innych stworzone przez nas schematy, gdyż wskutek zmęczenia lub braku śmiałości nie stać nas na nic innego. Mówimy: ten jest nudziarzem, tamten obłudnikiem, tak jakbyśmy wyczerpywali w ten sposób całą wiedzę o człowieku.

Natomiast w powieści nudziarz nas zachwyca, a obłudnik fascynuje — stają się postaciami ciekawymi i złożonymi. Dobra powieść przy pomocy różnorodnych zabiegów przełamuje nasze schematy i narzuca własne perspektywy. Jeżeli umiemy czytać, przejmujemy je; proces ten — a więc zrozumienie, współodczuwanie, osądzanie itd. — stanowi r z e c z y w i s t y wysiłek, wymagający rzeczywistego przystosowania psychicznego. Nasz wysiłek z kolei przenosimy — myląc przyczynę ze skutkiem — na postaci powieściowe i dlatego właśnie uważamy je za realne.

Bogactwo perspektyw uformowanych przez powieść zależy od dwojakiego przeświadczenia czytelnika.

a) Przeświadczenia o różnorodności i bogactwie typów ludzkich. Uważam to za coś oczywistego; bogactwo odmian indywidualnych to kryterium oczywiste, według którego przyznajemy wielkość wielkim powieściom. Jeżeli nawet przeżycia są skupione i zogniskowane w soczewce jednej świadomości — Tristrama Shandy, Dawida Copperfielda, czy nawet Stefana Dedalusa — z równym zainteresowaniem śledzimy różnorodność ludzkich światów ukazanych w ten sposób, chociaż bywają one czasem zniekształcone lub cząstkowe; takie zresztą są one bowiem wewnątrz tej świadomości.

b) Przeświadczenia, że poznajemy świat nie zawsze jednakowo intensywnie, że jakość naszych różnorodnych związków z ludźmi zależy głównie od stopnia poufałości, zrozumienia i wiedzy w kontaktach z nimi. Z niektórymi ludźmi na przykład porozumiewamy się dobrze, z innymi źle. Można w zasadzie uznać za słuszne, że w prawdziwym życiu nadajemy lub odbieramy przy pomocy dość prymitywnej aparatury, która obejmuje pasma szerokie i nieczyste; zawsze występuje wiele zakłóceń, słyszymy tylko s z u m y, na których tle nasz komunikat wydobywa się niekiedy głośno i czysto, niekiedy zaś jak zawiły szyfr. Dobry pisarz na ogół szanuje zjawisko różnej jakości komunikacji ludzkiej; doskonała komunikacja jest na dłuższą metę nie do przyjęcia. Na przykład pewne postaci Jamesa — takie, które dostrzegają każdy odcień, każde ukryte znaczenie, które znakomicie odczytują nie tylko linijki tekstu, ale i tekst między wierszami — czasem nas niecierpliwią. Oczywiście James, jak wszyscy wielcy pisarze, może wykorzystywać brak porozumienia między postaciami i ta sytuacja oczywiście staje się niekiedy częścią autorskiego planu przekazywania znaczeń czytelnikowi. Chcę tylko zwrócić uwagę na ważny moment, jakim jest różny charakter stosunków między ludźmi. Niektóre osoby znamy tak dobrze jak nas samych, inne nas zaciekawiają lub intrygują, ale są nieuchwytne i niezrozumiałe, jeszcze inne spotykamy tak rzadko, że możemy je dopasować tylko do jednej z tych szablonowych kategorii, przy pomocy których, jak mówiłem, upraszczamy i ułatwiamy sobie życie.

Na tej podstawie możemy odróżnić dwa rodzaje perspektyw w powieści. Pierwszy możemy nazwać perspektywą wszerz [*perspective of range*] i wynika ona z większego zakresu wiedzy przekazanej nam, czytelnikom, przez autora; dzięki temu możemy dokonywać zestawień niedostępnych dla postaci powieściowych, możemy dostrzegać motywy ukryte przed nimi, możemy nawet znać przyszłość, do której zmierzają w swoim dramatycznym czasie teraźniejszym. Wszystko, co nazywamy „ironią dramatyczną" [„*dramatic irony*"], wynika z tej perspektywy. Istnieje także drugi rodzaj, możemy go nazwać perspektywą w głąb [*perspective of depth*]; oglądane w tej perspektywie postacie stają się ważne, ponieważ odcinają się od świata innych istot ludzkich lub są w nim zanurzone jedynie na krótki czas, powierzchownie lub fragmentarycznie. W rzeczywistym życiu perspektywie takiej odpowiada różny charakter naszych związków z ludźmi i jest jak one płynny i niestały. Twarz będąca co najwyżej plamą w tłumie może nabrać ostrości i znaczenia w chwilowym zbliżeniu, po czym znów się zaciera; człowiek, spotykany przelotnie i niemal zupełnie nieznany, może odsłonić przed nami nowe światy. Podobnie dzieje się w powieści; postaci drugorzędnej, całkowicie banalnej, może być dana chwila dramatycznego napięcia, w której osiąga ona pełnię cech ludzkich. Najwyższe mistrzostwo w tej technice, która przerzuca nas z płycizny w głębie, osiągnęli Dostojewski i Proust, ale sam zabieg nie stanowi rzadkości. Przelotne zbliżenie postaci dotychczas przedstawianej szkicowo jest jednym z wielu sposobów, przy pomocy których pisarze zwykli skłaniać czytelnika do refleksji nad postacią i przez to wypełnienia jej treścią; można powiedzieć, że pokazuje nam się tylko wycinek koła, które dopiero w całości tworzy pełną postać. Łuk tego wycinka jest jednak taki, że możemy, jeżeli mamy ochotę, dorysować w wyobraźni całe koło.

Perspektywa w głąb jest zatem w sztuce sprawą płynną i zmienną, podobnie jak w życiu. Niektóre postacie stoją w pełnym świetle, inne pozostają w cieniu, jeszcze inne wysuwają się na plan pierwszy, a potem cofają w świadomości czytelnika. Możemy jednak większość postaci powieściowych podzielić (dla ułatwienia) na trzy kategorie. Najważniejszą będą stanowić oczywiście protagoniści — postaci, których charakter i dzieje są najbardziej wyczerpująco przedstawione, które biorą udział w głównym konflikcie i przekształcają się w miarę rozwoju fabuły, które oddziałują na nas głębiej i mocniej, w sposób bardziej złożony, choć nie zawsze bardziej sugestywny niż inne. Dzięki ich pośrednictwu pojawiają się najciekawsze problemy, one wywołują w nas przekonania, upodobania i niechęci, ucieleśniają w sobie moralne widzenie świata zawarte w całym dziele. Można powiedzieć, że stanowią produkt końcowy — dla nich właśnie istnieje powieść, istnieje, aby je ukazywać. Dlatego nie jest

rzeczą rozsądną tworzyć na ich temat uogólnienia. Każdy istnieje na prawach jednostkowego przypadku i wymaga osobnej uwagi.

Na przeciwnym biegunie znajduje się wiele rozmaitych kreacji, które zwykle traktujemy jak jedną masę i nazywamy „postaciami tła". Również one, jak powiedziałem, mogą dostąpić momentu napięcia i głębi, ale równie dobrze mogą pozostać prawie zupełnie anonimowe, raczej jako głosy tylko, a nie zindywidualizowane postacie. Każda z osobna to co najwyżej pożyteczny trybik w mechanizmie dzieła, razem mogą tworzyć chór wtórujący głównej akcji — jak na przykład wieśniacy Hardy'ego — albo istnieć tylko po to, by stanowić zwarty tłum, tło społeczne, w którym protagoniści muszą się poruszać, aby uzyskać wymiar rzeczywistości. To otoczenie społeczne stanowi oczywiście jeden z najważniejszych kontekstów ludzkich i choć pisarz może wiele osiągnąć drogą bezpośredniego opisu i analizy, społeczeństwo musi być widziane również jako złożona sieć j e d n o s t k o w y c h powiązań. Najoszczędniej można to osiągnąć budując całą galerię postaci drugorzędnych, których indywidualność nie musi być zarysowana silniej, niż to jest konieczne dla scharakteryzowania tendencji czy napięć społecznych; bez nich obraz społeczeństwa może stać się beznadziejnie abstrakcyjny i sztuczny. Przychodzi na myśl bladość tych rozdziałów w *Gronach gniewu*, w których Steinbeck próbuje przedstawić potężne bezosobowe siły złożonego społeczeństwa decydujące o losach rodziny Joadów. Gdy postępuje odwrotnie i pozwala nam domyślić się, że rodzina ta skupia w sobie cechy określonej grupy społecznej, robi to ze znacznie większym powodzeniem.

Bardzo wiele zależy oczywiście od tego, jakie społeczeństwo ma być sportretowane. Mając do czynienia ze światem stosunkowo prostym i statycznym, powieściopisarz może bez trudu odtworzyć obraz całej społeczności w działaniu — na przykład wieś Hayslope w *Adamie Bede* [G. Eliot]. To samo odnosi się do wszelkiej grupy wyizolowanej lub sztucznie wyodrębnionej i żyjącej według własnych tradycyjnych prawideł — jak załogi w *Moby Dicku* lub *Murzynie z załogi Narcyza*, czy też wyizolowane społeczności białych i Indian w *Prerii* [J. F. Coopera]. W wypadku społeczeństw bardziej rozbudowanych problemy są odpowiednio liczniejsze, za każdym razem jednak winniśmy dotykalnie wyczuwać, że stosunki między poszczególnymi ludźmi są nierozerwalnie złączone z całością powiązań społecznych, co powinno być ukazane bez raptownych przeskoków od dramatycznej naoczności do zbyt ostentacyjnej analizy i komentarza.

W istocie, nie ma chyba wielu powieści, których bohaterowie zasługują na miano prawdziwych, jeśli są oni wyizolowani ze środowiska społecznego. Natomiast wiele utworów może zbliżyć się do wielkości, czy

nawet ją osiągnąć, tworząc obraz żywego społeczeństwa przy pomocy tłumu drugorzędnych postaci. Najlepszym przykładem takiej powieści jest *Germinal*. Nie ma tu na pewno ani jednej postaci, która zdecydowanie wybija się nad inne jako odrębna jednostka. Stefan jest tylko statystą o pozycji nie wyższej niż na przykład Feliks Holt. Niedostatki postaci Suwarina z *Biesów* można dostrzec w zestawieniu z jego odpowiednikiem. Postacią najbliższą chyba zaszczytu dostąpienia osobnej — choć w zasadzie marginalnej — pozycji jest udręczony Hennebeau. Ten właśnie niedostatek nie pozwala uznać *Germinalu* za prawdziwie wielką powieść, choć jest to niewątpliwie utwór znakomity. Co zatem zachowujemy w pamięci jako źródło siły tej powieści? Będą to po pierwsze — w odróżnieniu od pojedynczych postaci — pojedyncze g e s t y, na przykład ordynarna demonstracja Moquette. Następnie sceny wybitnie melodramatyczne — ciało Chavala obijające się o Stefana i Katarzynę w zalanej wodą kopalni. Przede wszystkim zaś — symboliczność całej powieści; na przykład kopalnia pokazywana jest tu jako zwierzę, w końcu ranne i dogorywające w śmiertelnych kurczach, a w kontrapunkcie również jako zwierzęta pokazywani są górnicy — postać ludzka zostaje niemal zredukowana do istnienia biologicznego. Symbolika jest tu jaskrawa, bijąca w oczy; subtelne narzędzia analizy krytycznej wydają się tu tak samo nie na miejscu, jak kilof i łopata w sali operacyjnej.

Wszystkie te zjawiska wynikają z artystycznego opanowania przez Zolę mas ludzkich; najwyższe mistrzostwo osiąga w scenach masowych, w których tylko Dickens w swoich najlepszych kreacjach niekiedy mu dorównuje. Widzimy społeczność w działaniu. Brutalna żywiołowość powieści zostaje proporcjonalnie rozłożona na ogromną liczbę postaci, które rzadko i niewiele wyrastają ponad pozycję drugorzędną; bardziej złożona charakterystyka lub większe wyrafinowanie psychologiczne wzbudziłoby niewątpliwie odmienny rodzaj zainteresowania, z pewnością zgubny dla szczególnego typu osiągnięć tej powieści.

Między protagonistami a postaciami tła roztacza się szeroka gama postaci pośrednich. Chciałbym się zatrzymać nad dwiema z nich. Pierwszą możemy nazwać za Jamesem łącznikiem [*ficelle*]; aczkolwiek silniej zarysowana i zindywidualizowana niż inne postaci tła, istnieje w powieści tylko po to, aby spełnić jakąś funkcję kompozycyjną. W przeciwieństwie do protagonisty jest w gruncie rzeczy środkiem służącym do jakiegoś celu, a nie celem sama w sobie; sukces powieściopisarza polega na takim zamaskowaniu tej funkcji, by mogła ona pozostać niepostrzeżona. Zanim jednak omówię różne funkcje łącznika, chcę zatrzymać się nad drugim rodzajem kreacji pośredniczącej — nad „figurą" [*the Card*], postacią [*character*], która jest „charakterem" [„*character*"].

2

Pewne dość popularne znaczenie wyrazu postać występuje w zdaniu „Cóż to za postać!” Gdy o kimś tak mówimy, wyobrażamy sobie, że w tym wypadku życie niejako naśladuje sztukę, że ta osoba „wyrasta ponad życie”, że wyróżnia ją jakaś „literacka” osobliwość. W pewien sposób wszyscy oczywiście wiemy, że życie jest bardziej dziwaczne i bogate niż powieść, że to, co wydaje się wytworem fantazji, może się często okazać trzeźwą rzeczywistością, nawet w złagodzonej postaci. Rzeczywiste Los Angeles jest dziwniejsze niż wszystko, co możemy wyczytać w *Drogich nieobecnych* [E. Waugha], większość uniwersytetów angielskich jest w rzeczywistości o wiele osobliwsza niż cokolwiek w *Jimie szczęściarzu* [K. Amisa]. Oczywiście, dziwność rzeczywistego życia jest rozcieńczona w dużej dawce przytłaczającej powszedniości. Prawda też, że trzeba być wykładowcą w Cambridge lub mieszkać w Los Angeles, żeby dostrzec tę różnicę. Powieściowy obraz tych krajów i miast tylko obcym wydaje się nierzeczywisty. Czy możemy zatem twierdzić, że to, co wydaje się dziwne, należy tłumaczyć ograniczonym polem widzenia, że gdybyśmy znaleźli się wewnątrz sytuacji powieściowej, poczucie dziwności, „wyrastania ponad życie” osłabiłoby się i rozwiało? Czy postaci, które są „figurami”, stanowią tylko wynik wymuszonego na nas przez pisarza spojrzenia na nie z zewnątrz, obiektywnie? Takiego zdania jest chyba Mary MacCarthy; zacytuję poniżej dłuższy fragment eseju napisanego we właściwy jej przekorny sposób. W poprzednich zdaniach stwierdziła, że „prawdziwymi” ludźmi w powieściach bywają raczej nie „właściwe” postacie, bohaterowie i bohaterki, ale raczej postacie drugorzędne i komiczne.

> Na czym polega owa „prawdziwość”? Na niepoprawności i niezmienności danej osoby. Łotrzy mogą się nawrócić, bohaterowie mogą wyciągnąć nauczkę na przyszłość, jak Emma, Elżbieta czy Pan Darcy, albo też przekształcić się w autora, jak Stefan Dedalus i Dawid Copperfield, ale Lady Catherine de Bourgh, Molly Bloom i pan Dedalus bez względu na swe postanowienia nie mogą się przekształcać ani zmieniać, nie mogą stać się inni niż są ⟨...⟩. Charakteryzacja rzadko, moim zdaniem, dokonuje się w sposób rzeczywisty poza komedią czy bez komediowego spoiwa: uparta duma pana Darcy, uprzedzenia Elżbiety, zawziętość Emmy. Postać komiczna, wbrew przyjętej opinii, często bywa bardziej skomplikowana i zagadkowa niż bohater czy bohaterka, bardziej zdolna do niespodzianek i nieoczekiwanych przemian; na przykład pan Micawber znajduje najbardziej niespodziane sposoby zamanifestowania swojej osobowości, podobnie Woodhouse lub Pan na Więzieniu Marszałkowskim. Jest to sprawa jakiegoś wewnętrznego bogactwa ⟨...⟩. Pierwiastek komiczny nie da się wykorzenić z żadnej istoty ludzkiej; komizmu nie można też zdobyć w drodze doświadczenia czy nauczyć się — on tkwi w nas, w tobie czy we mnie; „nauczenie się” go byłoby niedopuszczalne w jakiejkolwiek kreacji komicznej. Zdolność

nauczenia się czegoś jest zastrzeżona dla bohaterów — dla Księcia Hala, a nie dla Falstaffa. Prawda o ewolucji istot ludzkich tak samo odpowiada rzeczywistości, choć może nie tak powszechnie, jak prawda o niezmienności lub bezwładzie reprezentowanych przez komizm; jest to opozycja między elementem subiektywnym a obiektywnym. Gdy utożsamiamy się z bohaterem powieści, towarzyszą mu wszystkie nasze nadzieje, to znaczy wszystkie wraz z naszym subiektywnym przekonaniem o wolności ludzkiej; natomiast na postacie komiczne spoglądamy bezradnie, ale z pewną dozą szczególnego podziwu — w gruncie rzeczy podziwiamy chyba postaci komiczne b a r d z i e j niż bohatera czy bohaterkę, a to za ich uporczywą niepoprawność połączoną z całkowitym brakiem samowiedzy czy wstydu [2].

Powyższy wywód, mający wiele wspólnego z egzystencjalną koncepcją charakteru i stosunków międzyludzkich, zwraca uwagę na pewne ważne momenty. Jest jednak pełen nieścisłości znaczeniowych. Niektóre postacie, jak Emmę lub pana Darcy, można zaliczyć do obu kategorii; wyrazy s u b i e k t y w n y i o b i e k t y w n y są znane z wykrętności, a stwierdzenie, że postacie omawianego typu są bardziej złożone i zagadkowe niż większość protagonistów, stanowi tylko zastosowanie potocznej kategorii określeń do opisu dwu bardzo różnych kategorii zjawisk. Mam jednak wrażenie, że racja jest raczej po stronie pani MacCarthy niż na przykład po stronie Chestertona i Santayany, kiedy próbują bronić pozornych „figur" Dickensa. Chesterton i Santayana twierdzą, że postacie te są w rzeczywistości realistyczne i prawdziwe i że czytelnik uważa je za schematyczne tylko dlatego, że ma ograniczone i szablonowe poglądy na rzeczywistość. Innymi słowy, jest to znów teoria głosząca, że życie jest bogatsze od sztuki. Nikt nie udowodni, że Chesterton i Santayana nie mają racji; przeciwnie, ich podstawowe twierdzenie jest chyba słuszne i sam je przywołałem w niniejszym rozdziale. Jednakże w rezultacie utożsamiają oni różne rodzaje postaci — na przykład Pipa i Wemmicka — i przypisują im taki sam rodzaj realizmu, co z pewnością jest błędne. Pip i Wemmick na pewno są „prawdziwi", ale w różnych znaczeniach tego wyrazu. Niezależnie od tego, czy zgadzamy się w zupełności z panią MacCarthy, trzeba przyznać, że dostrzega ona różnice, które istotnie istnieją. Pozostaje nam zadanie uporządkowania dwuznaczności utajonych w wyrazie p r a w d z i w y zastosowanym do „figur". Spróbuję zacząć od kilku prostych założeń:

a) „Figury" — choć mogą bardzo urosnąć w wyobraźni czytelnika — w większości nie są formalnymi bohaterami utworów, w których występują. Tylko nieliczne powieści czynią z nich protagonistów i choć bywają one bardzo dobre, nie osiągają prawdziwej wielkości. Dochodzą

---

[2] M. M a c C a r t h y, *Characters in Fiction.* W: *On the Contrary.* London 1962, s. 288—289.

przeważnie do poziomu *Obłomowa* lub *Babbita*. Jedynym tutaj wyjątkiem — choć wątpię, czy przykład ten mieści się w jakiejkolwiek kategorii — jest *Don Kichote*.

b) Cechą wyróżniającą „figury" — w czym możemy się zgodzić z panią MacCarthy — jest ich względna niezmienność połączona ze szczególnym rodzajem swobody; dżokera nie obowiązują żadne reguły. „Figura" jest sobą na przekór wszystkiemu. Podobna jest do zabawki o podstawie wypełnionej ołowiem, która podniesie się z każdej nawet najbardziej przechylonej pozycji. Część radości tkwiącej w tych postaciach bierze się z ich niewrażliwości na razy i szturchańce, które otrzymują, z niezłomnego obstawania przy swojej naturze. Nie ma w tym prawdy pojmowanej w kategoriach trzeźwego, powszedniego realizmu, ale j e s t w tym prawda wyobraźni. Ludzie marzą o wyzwoleniu od czasu i otaczającego ich na co dzień świata, o niewinności, prawości, spokoju. Takie marzenie, taki urlop od istnienia, jaki uosabia „figura", jest równie prawdziwy jak nasze ponure, trzeźwe pogodzenie się z najróżnorodniejszymi ograniczeniami. Jest częścią empirycznej rzeczywistości, częścią całego zespołu nadziei, obaw, pożądań i decyzji, dzięki którym jesteśmy tym, czym jesteśmy.

c) Przy tym wszystkim „figura" nie musi być prosta, a zwłaszcza nie musi być tylko komiczna. Bywa jednocześnie komiczna i patetyczna, czy też — jak często u Dickensa — komiczna i groźna. Jeżeli przedstawiona jest jako głupiec, to wiemy, że i głupiec może mówić mądre rzeczy. Krook, Quilp, panna Flite, panna Mowcher — wszyscy oni wzbudzają w nas mieszane uczucia. Jednak ta złożoność istnieje tylko w odczuciu czytelnika — postać nie zdaje sobie z niej sprawy. Stanowi to jedną z podstawowych różnic między „figurą" a protagonistą, który posiada tę samą wiedzę co my o swoim konflikcie wewnętrznym. Dlatego właśnie Ahab, mimo całego skupienia i koncentracji woli, nie jest „figurą", ale protagonistą; jest świadomy obsesji, w której się zamknął; możemy czasem wyczuć, jak kaleczy sobie pięści, tłukąc w ściany swojego więzienia.

d) Ponadto wolność „figury" jest tylko względna. Mam wrażenie, że tu nie godzę się z panią MacCarthy. „Figury" nie są całkowicie odporne na zmiany i ewolucję; z przykładów, które cytuje, nawet jeżeli pominiemy australijski epizod Micawbera, i tak pozostaje nam pan Dorrit. Wolność Dorrita jako „figury" łączy się z jego pobytem w Więzieniu Marszałkowskim; gdy dany mu jest inny zupełnie rodzaj ziemskiej wolności, zaczyna się zmieniać. Przemiana taka stawia przed pisarzem bardzo zawiłe problemy. Czytelnik niechętnie rezygnuje ze szczególnego rodzaju ukojenia, jaką dają takie postaci. Chce, żeby Don Kichote trwał nadal w swoim obłędzie. Bardzo często podobne stanowisko zajmuje po-

wieściopisarz. Ciekawym przykładem jest Denry Machin, bohater *The Card* Bennetta. W kilku pierwszych rozdziałach kontynuacji tej powieści — w *The Regent* — wydaje się, że Bennett odważa się poddać swojego bohatera załamaniu i uczynić go wrażliwym na okoliczności — tworzy zeń niemal antybohatera. I chociaż zmienia postanowienie i Denry na nowo powraca do swych uporczywych dziwactw, coś tu jest nie w porządku; balon wyobraźni zaczyna nieco opadać i druga powieść w niczym nie przypomina rozmachu i witalności poprzedniej.

Aczkolwiek ostra granica między ,,figurą" a protagonistą może czasem ulec zatarciu, istotna różnica pozostaje. Ponieważ „figura" jest swobodna w swych ograniczeniach — czy też ograniczana w swojej wolności — pisarz może wyzwolić za jej pomocą sugestywność, energię i bogactwo, które przytłumiłoby i zaciemniło bardziej zawiły profil protagonisty. ,,Figury" są niejako chemicznie czyste; dlatego właśnie tak często mogą upajać, a nawet zatruć. Cechuje je realizm intensywności, jedyności, witalności; realizm protagonisty jest realizmem rozcieńczenia, złożoności, stawania się. Któż ośmieliłby się powiedzieć, że któryś z tych typów jest „naprawdę prawdziwy"? Powieść — a również i życie — byłaby zubożona, gdyby krytyk starał się dokonać Aktu Wyłączenia.

3

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że ,,figura" i łącznik stanowią krańcowo przeciwstawne typy postaci. Mimo różnicy pomiędzy „figurą" a protagonistą, ona także jest w powieści celem sama w sobie; funkcja, jaką spełnia, stanowi produkt uboczny. Niebezpieczeństwo wprowadzenia ,,figury" do utworu polega na tym, że mając tak rozległą autonomię i będąc niczym nie uzasadniona, tak dalece wykracza poza potrzeby tematu i wizji powieści, że może naruszyć wszelkie proporcje i wystąpić z anarchicznym buntem przeciw swojemu stwórcy i rozsadzić strukturę całego dzieła. W zestawieniu z Charlusem i Micawberem Marcel i Dawid Copperfield mogą wydać się pomniejszeni i przytłumieni; możemy zapomnieć, że ostatecznie tylko w utworze opowiadanym przez tego niepozornego narratora owe pełne życia postaci mają jakieś znaczenie. Natomiast ryzyko wiążące się z postacią łącznika polega na tym, że może on sprowadzić się do samej funkcji, służąc swemu celowi bez tego marginesu bezinteresownego istnienia, które przekształca schematyczną sylwetkę w interesującą postać. Tylko najwięksi pisarze umieją zespolić oba typy, umieją tak połączyć swobodę z rygorem, że żadne kategorie nie mają tu już zastosowania.

Łącznik ma wiele funkcji — niektóre z nich są zbyt oczywiste, by

zasługiwały na szersze omówienie. Podobnie jak postać tła, on również może spełniać w fabule rolę czysto mechaniczną lub służyć jako chór. Może on stać się pośrednikiem między protagonistą a społeczeństwem; może przynieść z sobą jakieś elementarne urozmaicenie lub posłużyć za kontrast. Podobnie jak „figura", może dostarczyć nam miłego odprężenia płynącego z poznania prostoty i powszedniości po naszych zmaganiach z zawiłością czy złożonością protagonisty. Może on w najróżniejszy sposób służyć za tło protagonisty, tworząc to, co nazwałem perspektywą w głąb. Przez swoje omyłki i ograniczony kąt widzenia może mocniej uwydatniać rozterki protagonisty. Może też, przeciwnie, ukazać jego ślepotę i szaleństwo przez błysk intuicji lub po prostu dzięki temu, że jest rzecznikiem trzeźwej rzeczywistości i zdrowego rozsądku. Może stanowić potencjalną alternatywę dla protagonisty uosabiając to, czym mógłby stać się bohater — taką pozycję ma Banko wobec Makbeta. Może również, w formie uproszczonej, stanowić analogię — dodatnią lub ujemną — do przeżyć bohatera — jak Gloucester wobec Lira. Może być moralnym sprawdzianem, według którego oceniamy błędy innych; dzięki swej prostocie i statyczności może stanowić punkt odniesienia, który służy nam za miernik przemian i ewolucji u innych. Na przykłady wyliczonych tu, a na pewno i wielu innych funkcji bez trudu natknie się każdy czytelnik; wydzielę tu tylko dwa charakterystyczne momenty celem bardziej szczegółowego omówienia.

Im bardziej wyjątkowe przeżycia są udziałem protagonisty, tym większe nastręcza kłopoty mimetyczna adekwatność, a więc bardziej doniosła staje się rola pośrednika i chóru spełniana przez łącznika. Staje się on niejako trampoliną, z której skaczemy w zmącone głębie głównej postaci. Słowo wyjątkowy [*exceptional*] może mieć dwa znaczenia. Przeżycie może być obce czytelnikowi, bowiem przekracza zakres jego przeciętnego doświadczenia — na przykład wtedy gdy protagonista jest człowiekiem świętym czy genialnym artystą. Ponadto przeżycie może wchodzić w zakres, ale przekraczać głębię doświadczeń czytelnika. Może on wtedy odnaleźć w sobie odpowiedniki tych doznań, ale uznać je za wyjątkowe z racji ich niezwykłej intensywności i czystości. Wszyscy grzeszyliśmy i czuliśmy się winni, ale ciągle daleko nam do Makbeta.

Wystarczy przytoczyć jeden przykład takiego wyjątkowego przeżycia. Jedną z wyróżniających cech nowoczesnej powieści jest jej zainteresowanie epifanią, tym, co Wordsworth nazywa „odrobiną czasu" [*„spot of time"*], chwilą wytężonego widzenia, którego doniosłość daleko wykracza poza ziemską sferę zwykłego doświadczenia. Znajdujemy to w różnej formie u Forstera, Joyce'a, Prousta, Lawrence'a, Virginii Woolf i wielu innych. Jest to zainteresowanie z gruntu postromantyczne i — może z wyjątkiem Prousta — zupełnie odmienne od Arystotelesowskie-

go anagnoryzmu, rozpoznania, którego z reguły oczekujemy jako kulminacji każdej interesującej ewolucji wewnętrznej. Jednak, podobnie jak anagnoryzm, moment ten będzie miał wpływ na kształtowanie postaci; mówiąc najprościej, pewne postaci będą zdolne do takiej chwili wizji, a inne nie. Zdolność ta jest nawet często podstawą oceny i osądu moralnego.

Jak powiedziałem, takie zainteresowanie należy do głównych cech poezji romantycznej. Jeżeli chwila objawienia jest wyrażona zwięźle, uznana za samoistną wartość, może z powodzeniem stać się podstawą utworu lirycznego. Jednak w powieści epifania nie może być w ten sposób wyodrębniona, musi jakoś wiązać się z rozpościerającym się wokół kontekstem życia. O to właśnie chodzi wielu poetom romantycznym, a zwłaszcza Wordsworthowi w *Opactwie w Tintern* i w *Preludium*. W jaki sposób epifania ma się łączyć ze zwykłymi, codziennymi problemami etycznymi, jak — według słów Wordswortha — następuje chwila, kiedy

zasypiamy
Ciałem, i żywą duszą się stajemy;
Podczas gdy okiem, co jest ukojone
Przez moc głęboką harmonii, radości,
Wglądamy w życie rzeczy.

Jak więc wiążemy tę chwilę ze „zgiełkiem miast czy miasteczek”, tak że widzimy w niej

Kotwicę myśli najczystszych, piastunkę,
Strażniczkę serca mojego, i duszę
Całej istoty moralnej [3].

Problem zapełnienia tej luki, stopniowego przejścia — bez sztuczności i nieprawdopodobieństw — od napięcia do odprężenia, od wyjątkowości do codzienności, może się wydawać przede wszystkim zagadnieniem stylu. I w tym miejscu poezja jest górą; językowi prozy, rzekomo bardziej elastycznemu, grozi w rzeczywistości, że usiłując odmalować intensywność epifanii, stworzy tylko jedną wyodrębnioną szkarłatną plamę. A zatem w powieści modulacja musi wyrażać się poprzez strukturę, a zwłaszcza poprzez stosunki między postaciami. Weźmy na przykład epifanię pani Moore w grotach Marabaru. Jest to przypadek wizji negatywnej:

Gdyby dotarli do wielkiego zespołu jaskiń, wróciliby za małą godzinę. Wyjęła blok listowy i zaczęła, „Droga Stello, Drogi Ralfie”, ale przerwała i spojrza-

---

[3] [Cytaty z Wordswortha w przekładzie S. Kryńskiego za wyd.: *Angielscy poeci jezior*. Wrocław 1963, s. 11—14.]

ła na tę osobliwą dolinę i ich niepewne wtargnięcie. Nawet słoń pomniejszył swe wymiary. Podniosła oczy na korytarz wejściowy. Nie, za nic nie chciałaby doświadczyć tego po raz drugi. Im dłużej myślała o tym przeżyciu, tym bardziej stawało się przykre i przerażające. Odczuwała je teraz jeszcze mocniej. Mogła zapomnieć o ścisku i zaduchu, ale echo w jakiś trudny do opisania sposób zaczęło podważać jej pojmowanie życia. W chwili kiedy poczuła się zmęczona, zaczęło szeptać: „Wzniosłość, pobożność, odwaga — istnieją wprawdzie, ale są identyczne — tak jak wszystkie brudy życiowe. Wszystko istnieje — nic nie ma wartości”. Gdyby ktoś w tym miejscu mówił plugastwa albo cytował wzniosłą poezję, odpowiedź byłaby taka sama: „uu uu”. Gdyby w tym miejscu ktoś mówił językiem aniołów i wstawiał się za wszystkimi nieszczęśliwymi i nie zrozumianymi w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, użalił się wszystkim niedolom, które muszą być udziałem ludzi niezależnie od ich poglądów i stanowiska, od ich wykrętów i kłamstw — skutek będzie ten sam, wąż wypełznie i powróci na sklepienie. Złe duchy pochodzą z Północy i można o nich pisać wiersze, ale nikt nie upoetyzuje Marabaru, bo ograbił nieskończoność i wieczność z ich bezmiaru, jedynej cechy, która godzi je z rodzajem ludzkim [4].

Powiązanie krańcowej negacji tej chwili z różnorodnymi wątkami powieści, ukazanie jej wpływu promieniującego na cały bieg wydarzeń, póki nie zrealizuje się, jeżeli nie w afirmacji (bo spośród wszystkich postaci tylko Goldbole może stawić czoła wizji pani Moore i ją sobie przyswoić) to przynajmniej w sugestii kończącej powieść — wszystko to wymaga rozszerzenia tego momentu na wiele postaci i wiele relacji powieściowych. Bardzo prawdopodobne, że ten właśnie fakt decyduje o wyjeździe i śmierci pani Moore; gdyby bowiem żyła, musiałaby ponieść konsekwencje swej wizji na warunkach przez nią samą określonych, a to mogłoby naruszyć równowagę pozostałych części powieści. Sam moment wizji musi być stopniowo wiązany z różnorodnymi i banalnymi zdarzeniami życia codziennego poprzez staranne szeregowanie postaci — od zdolnych w większym lub mniejszym stopniu zrozumieć przeżycie pani Moore do takich, którzy całkiem nieświadomie ocierają się o wydarzenia będące echem sceny w grotach Marabaru. Sam ten moment i późniejsze wydarzenia załamują się, odbijają i zniekształcają w całym szeregu postaci, od Goldbole'a do doktora Panna Lal i służącego poruszającego wachlarz; postacie te tworzą razem skomplikowany pryzmat, w którym czyste światło tej osobliwej epifanii rozkłada się na różnorodne, przykuwające uwagę barwy ludzkiego świata, świata przystępnego dla nas i zrozumiałego.

W procesie tym kluczową rolę odgrywa naturalnie Adela Quested. Jak zrozumiałem czytając powieść, doznała w grotach tej samej wizji co pani Moore, ale — inaczej niż ona — nie zdaje sobie z tego sprawy. Aby posłużyć się słowami Eliota, Adela, podobnie jak większość ludzi, „nie może znieść silniejszej dawki rzeczywistości” i wobec tego ucieka

[4] E. M. Forster, *A Passage to India*, rozdz. 14.

się do wyjaśnienia fałszywego, ale przynajmniej zrozumiałego i strawnego w kategoriach codziennego życia. W sztuce Eliota *Zabójstwo w katedrze* jeden z czterech rycerzy (może odpowiednik Czwartego Kusiciela?) usiłuje przekonać widzów, że męczeństwo Becketa da się uzasadnić jego pragnieniem śmierci prowadzącym do samobójstwa. Zachęca się nas, byśmy dostosowali głęboki moment prawdy do bardziej nam odpowiadających i bardziej codziennych pojęć. To właśnie usiłuje początkowo uczynić panna Quested. Inaczej mówiąc, zetknięcie się w grotach z czymś nieludzkim i absolutnym wyzwala proces duchowy, którego punkt szczytowy stanowi odwołanie oskarżenia na procesie Aziza.

Panna Quested nie jest jednak jedynym czynnikiem modulacji; stoi za nią wiele innych postaci, które grają swoją skromną, ale ważną rolę. Są oni n a s z y m i przedstawicielami, należą do zwykłego, prozaicznego świata, w którym umieszczone jest skądinąd egzotyczne przeżycie. Groty Marabaru i to, co się w nich wydarzyło, to zjawiska niezwykłe — Forster nie pozostawia co do tego wątpliwości — ale ich niezwykłość możemy docenić dopiero wtedy, kiedy zostaniemy zakotwiczeni w zwyczajnym życiu indyjskiego miasteczka Chandrapore. Niekiedy to odbicie ludzkiej zdolności pojmowania przybiera kształt formalnej hierarchii. Na przykład Melville w *Moby Dicku* wykorzystuje system zwierzchności służbowej na statku. Starbuck, Flask i Tragg, odpowiednio do rangi, niemal jakby zgodnie z obrzędem, mają mniejszą lub większą świadomość obłędu Ahaba. Niekiedy odbicie jest mniej schematyczne, ale jeszcze ważniejsze; tak na przykład tylko dzięki ograniczonej relacji fircykowatego Lockwooda i poczciwej Nelly Dean możemy pojąć i ocenić transcendentalne związki Heathcliffa i Cathy.

Łącznik, będąc niejako przedstawicielem czytelnika w fabule powieści, często może mieć znaczenie ogólniejsze, wartość reprezentatywną. Stąd jest w stanie unieść ciężar pokaźnego ładunku znaczenia symbolicznego, często bywa postacią typową, bowiem czytelnik z pewnością odczuwa potrzebę łatwego rozpoznania zjawisk typowych. Dlatego właśnie łącznik jest w stanie unieść ciężar pokaźnego ładunku znaczenia symbolicznego, które pod wieloma względami może rozwinąć opowieść o protagoniście. Obarczenie protagonisty znaczniejszym bagażem uogólnienia i reprezentatywności jest zawsze przedsięwzięciem zdradliwym, bowiem to, co nas w jego historii zajmuje, jest zawsze przypadkiem indywidualnym, wyjątkowym i szczególnym. Jest to opowieść o n i m i tylko o nim; łatwo wyobrazić sobie kogoś, kto mógłby zastąpić Starbucka, ale gdy zmienimy Ahaba, zmieni się cały *Moby Dick*. Czujemy natychmiast jakieś skrępowanie, gdy protagonista reprezentuje coś ogólnego i rozpowszechnionego; im w i ę c e j reprezentuje, tym mniej j e s t, i na tej drodze możemy łatwo dojść do figury alegorycznej, do Everymana.

Oczywiście, wielu protagonistów spełnia w pewien sposób funkcję Każdego, ale tylko dlatego że przede wszystkim są określonymi ludźmi; jeśli protagonista uosabia w jakiś sposób uniwersalną wartość lub uniwersalne znaczenie, to przede wszystkim uosabia specyficzne uniwersalium. Wskutek tego postać pośrednicząca może z powodzeniem występować nie tylko jako uwydatniające perspektywę tło, ale jako element wzmacniający i rozszerzający główne znaczenie. Za postacią typową łatwo wyczuwa się reprezentowane przez nią rzesze; dlatego właśnie Izabela Archer [w *The Portrait of a Lady* Jamesa] może powiedzieć o Henriecie Stackpole:

> Ona jest jakby wytworem wielkiej demokracji — kontynentu, kraju, narodu. Nie chcę powiedzieć, że wszystko to zawiera w sobie — nie można od niej tyle żądać. Ale przywodzi to na myśl i plastycznie obrazuje.

W ten sposób Millicent w *The Princess Casamassina* [H. Jamesa] jest „muzą przedmieścia" a pani Lowder w *The Wings of the Dove* [H. Jamesa] „Brytanią rynku — Brytanią niewątpliwą, ale z piórem wetkniętym w ucho".

Możemy się z tym zgodzić, ale bylibyśmy zaniepokojeni, gdyby ta sama technika posłużyła do ukształtowania Izabeli Archer, Jacka Robinsona czy Milly Theale. Obarczenie takim ciężarem odebrałoby im indywidualność, a istotą ich udziału w rzeczywistości jest nasze odczucie, że po prostu istnieją, autonomiczne i niepowtarzalne. Natomiast łącznik jest tą postacią, którą można obciążyć całym ładunkiem typowości i reprezentatywności; to dzięki niemu świat, w którym protagonista uzyskuje swą indywidualną sylwetkę, może nabrać niezbędnej masywności i gęstości, tej „rzetelnej szczegółowości", którą James uważał za tak istotną dla sukcesu artystycznego.

4

Protagonista, tło, „figura", łącznik — to oczywiście tylko kategorie przybliżające; nie może być inaczej, skoro powieściopisarz stara się uchwycić płynność tego, co nazwałem perspektywą w głąb. Perspektywa ta wiąże się z jeszcze jedną istotną różnicą między fikcją a życiem, będącą źródłem wielu trudności dla krytyków. Jeżeli utrzymuję, że dana postać powieściowa jest funkcjonalnie banalna, jak mam odeprzeć zarzuty krytyka dowodzącego, że nie jest to rezultatem zamierzonego działania, ale porażki autora, który usiłował stworzyć „kompletnego" protagonistę? Skoro nie możemy sprawdzić intencji autora i skoro za każdym razem musimy szukać argumentów odrębnych dla każdego przypadku, to niewątpliwie wszelkie dowodzenie będzie zawierało

odwołanie do całego dzieła jako struktury złożonej z określonych odniesień. Fikcja różni się od życia właśnie tym, że badanie siły estetycznej — czyli sukcesu artystycznego — poszczególnej postaci zmusza do wzięcia pod uwagę siły estetycznej innych postaci, z którymi ta pierwsza pozostaje w związkach. Na przykład w *Middlemarch* [G. Eliot] postać Dorothei jest kreacją o wiele doskonalszą, kiedy widzimy ją w zestawieniu z Casaubonem — również postacią o dużej sile wyrazu — niż wtedy gdy łączy się ze stosunkowo szkicową sylwetką Willa Ladislawa. Podobnie autentyczność Izabeli Archer zależy w decydującej mierze od autentyczności Osmonda. Gdy przeczytamy uważnie *The Portrait of a Lady* Jamesa, przekonamy się, że urok i atrakcyjność Osmonda w oczach Izabeli, a także cały przebieg jego starań o nią są raczej stwierdzone niż przeprowadzone dramatycznie. Gdyby te powiązania były wyizolowane z całości, z pewnością wyczulibyśmy w tym miejscu jakąś lukę lub zaciemnienie w wyłaniających się przed naszymi oczami sylwetkach. Lukę tę James częściowo zapełnia zwracając uwagę na te cechy charakteru Izabeli, które sprawiają, że jest ona podatna na wpływy, a także odtwarzając zniewalający urok Włoch. Co ważniejsze, Osmond — i sam James — znajdują prawdziwego sprzymierzeńca w pani Merle; jest to postać u dużej sile wyrazu, ukrywająca i wynagradzająca luki w całości ludzkiego świata powieści. W ten sposób można bez końca komplikować tę sieć relacyj, aż obejmie ona całość.

Zatem stosunki międzyosobowe [*human context*] są przede wszystkim siecią relacyj. Rozwój postaci przebiega nie wzdłuż prostych i ściśle wytyczonych dróg przeznaczenia, ale jakby na skrzyżowaniu ludzkich dróg. W ramach tego wzorca, tej sieci utkanej z jednostek, zachowują one swoją odrębność, jednakże dzięki temu, że widzimy cały wzorzec, znaczenie postaci przerasta je same, przekształcając je w wyrazicieli ogólnego sądu o świecie. Nikt lepiej i zwięźlej nie omówił tego zagadnienia niż Germaine Brée w książce o Prouście:

Żadna z postaci Prousta nie jest wyizolowana ani samoistna. Każda jest powiązana z innymi osobami, które ją otaczają i które odzwierciedlają niektóre strony jej osobowości. Jednak każda jednostka ma rodzinę tak liczną, jak liczne są cechy jej charakteru, i w rezultacie żadna nie mieści się w ramach „typu". Postać drugorzędna, jak na przykład Legrandin, mieści się w grupie „snobów", będących słabym odbiciem Swanna, narratora, Blocha i wielu innych; przez homoseksualizm kojarzy się z Saint-Loup, którego wyraźnie przypomina, baronem de Charlus i właściwie z całą galerią Proustowskich postaci. Dzięki swojemu powołaniu artystycznemu należy do towarzystwa rzekomych artystów, artystów zawiedzionych, ułomnych, jak Ski, baron i Swann. Każda z głównych postaci jest więc zwielokrotniona przez całą serię drugorzędnych Legrandinów i wielu innych jeszcze mniej wyraźnych ⟨...⟩. Ta gra luster wzbogaca każdą po-

stać o serię odbić, z których każde jest nieco zniekształcone i stanowi odmianę własnego gatunku. W ten sposób jednostka wykracza poza własną jednostkowość i zostaje powiązana z ogólnym typem. Nie zostaje jednak zredukowana do roli przykładu, bo zawsze reprezentuje dodatkowo wiele innych cech. Charlus nie jest wzorem homoseksualisty, jest baronem de Charlus, wielkim magnatem, jak jego brat książę de Guermantes czy jak Monsieur, brat Ludwika XIV; jest także uczonym i artystą jak Swann. Żadna z postaci Prousta nie reprezentuje wyłącznie jednego gatunku. Kojarzy się z kilkoma gatunkami, a autor gromadzi wokół niej inne osoby reprezentujące różne gatunki, do których ona sama także należy — znów osoby nie będące zwykłymi odbitkami. Każda z nich ma nieskończone możliwości rozwoju, a przy tym pozostaje zagadkowa i skomplikowana dzięki wszystkim więzom, które ją łączą w ludzki, zwyczajny sposób z wieloma innymi ludźmi. Widzenie Proustowskie jest tu zdeterminowane przez wyraźne przekonanie, że w każdej jednostce istnieje powszechne człowieczeństwo które ją przerasta, ale którego jest ona wyjątkowym okazem [5].

W ramach takiego wzorca postaci mogą nawiązywać łączność z innymi lub nie, ale sam wzorzec jest wynikiem rzeczywistego procesu zachodzącego w czytelniku. Jego wiedza i przenikliwość ogarniają wiedzę i przenikliwość każdej postaci bez wyjątku, stąd też — ponieważ ma większy zasięg i jasność spojrzenia — wynikają wszelkie efekty ironii dramatycznej. Ponieważ więc — jak już wspomniałem — czytelnik wykonuje pewną pracę, materiałowi, nad którym pracuje, przypisuje się cechę prawdziwości.

Dokonując tego czytelnik wzbogaca swoją wiedzę o świecie — i to jest jego nagroda. Rozpoczyna — jak pewnie zawsze w życiu — od przyswojenia sobie rzeczy, z którymi jest oswojony; wiedza ta z kolei staje się dlań podstawą do odkrywania niewiadomego. Niejednokrotnie nigdy nie kończy swoich dociekań; zawsze w postaci powieściowej pozostaje jakieś jądro ciemności, tajemnica, której nie przeniknie do końca. W kategoriach estetycznych to mamy właśnie na myśli, mówiąc z zachwytem, że wielkiej sztuki nie jesteśmy w stanie ogarnąć; z drugiej jednak strony również prawda życiowa może mieć udział w kształtowaniu substancji mimetycznej powieści. W z b y t wielkiej przenikliwości czytelnika tkwią pewne niebezpieczeństwa; wszyscy znamy powieści podejrzanie gładkie i przyjemne, ponieważ wszystko tam zawsze doskonale się zgadza. Na przykład ironia dramatyczna łatwo staje się uciążliwa, oczywista lub schematyczna. Wynika to z braku wzajemnego kontaktu między postaciami; są one dla siebie nieprzejrzyste, tak jak my sami w stosunku do innych w prawdziwym życiu. Jednak do pewnego stopnia powinny one chyba zachować jakiś rdzeń niedostępny także dla czytelnika. Na przykład wiele postaci Dickensa potę-

---

[5] G. B r é e, *Marcel Proust and Deliverance from Time.* London 1956, s. 242—243.

piono jako melodramatyczne szablony; miały one jednak pewną wyrastającą ponad normę siłę, która pozwala się domyślać szczątkowego jądra ciemności, o wiele głębszego od samych dziwactw czy występków. Mówię tu o takich postaciach, jak Carker lub Tulkinghorn. Bez względu na to, jak dalece je poznamy, jak dalece Dickens je wyjaśnia, ostatecznie pozostają ukryte i tajemnicze. Ponieważ nie możemy ich zrozumieć, staramy się je usprawiedliwić. Może właśnie częścią mimetycznej trafności postaci jest to, że może ona oprzeć się natarczywej przenikliwości czytelnika. Jednym z najtrudniejszych zadań powieściopisarza jest pogodzenie przejrzystości ze spoistością.

Urzeczenie tym problemem jest w moim przekonaniu jedną z przyczyn wieloznaczności, charakterystycznej dla nowoczesnej powieści. Człowiek nie jest nieznaną wyspą, ale też żadnego człowieka nie jest się w stanie przebadać i opisać do końca. Jak więc powieściopisarz ma przekazać to poczucie, że w równaniu ludzkim zawsze pozostaje jakaś niewiadoma? Jak widzieliśmy, ironia dramatyczna wynika z możliwości uzyskania przez czytelnika szerszej perspektywy; są jednakże inne rodzaje ironii. które wciągają i atakują samego czytelnika, tak że i on musi uznać swoją omylność i swoje ograniczenia. Proszę o wybaczenie, że bez skrupułów przytoczę przykład subiektywny, ale skoro powieść dotyczy każdego z nas jako jednostki, wszelki dowód musi być osobisty i indywidualny.

Przykładem moim będzie *Śmierć w Wenecji* [T. Manna] i chodzi mi nie tyle o znaczenie tego opowiadania, co o sposób jego rozumienia; zakładam oczywiście, że sposób ten jest częścią znaczenia utworu. Sposób podróżowania określa miejsce przeznaczenia. Nawet pierwsza, naiwna lektura *Śmierci w Wenecji* odsłania oczywisty mechanizm jej wyrafinowanego kunsztu — nagromadzenie symboli, nawracające pogłosy przeszłości, paralelizmy, kontrasty i antycypacje. Kunszt jest całkowicie odsłonięty — nie zamaskowany, przeciwnie ukazany z taką ostentacją, że niebawem odczuwamy to jako schematyczność. Taka była przez pewien czas moja własna ocena utworu. Owszem, zręczna, nawet przesadnie zręczna robota, raj dla interpretatora, ale dzieło krańcowo klaustrofobiczne i odpychające. Kolejna lektura zaprzeczyła początkowemu wrażeniu, podsuwając wyjaśnienie, że nużąca schematyczność dzieła to zamierzony sposób wyrażenia tego tematu. Temat nabrał teraz właściwości paradoksu: opowiadanie to przezwycięża życie, aby dowieść przez postać Aschenbacha, że sztuka nigdy nie zwycięży życia; *Śmierć w Wenecji* staje się zatem dziełem sztuki, którego zadaniem jest zniszczenie własnej racji istnienia. Wniosek ten wtapia się w końcowy paradoks — *Śmierć w Wenecji*, dlatego że jest udanym dziełem sztuki, zaprzecza swojemu samobójczemu założeniu, a jednocześnie je po-

twierdza. Sztuka nigdy nie może pokonać życia — tę prawdę głosi opowiadanie, którego istotnym problemem jest właśnie proces ujarzmiania życia. Możemy to powiedzieć inaczej: *Śmierć w Wenecji* jest historią Aschenbacha, opowiedzianą p r z e z Aschenbacha — ale z pewnym zastrzeżeniem. Aschenbach próbuje poradzić sobie z chaosem, jaki widzi, i to mu się nie udaje, natomiast nieład w opowiadaniu jest formą zastosowaną z powodzeniem. W ten sposób wyjaśnia się wspaniały kunszt dzieła; wyraża ono w rezultacie tytaniczny wysiłek włożony w opanowanie dżungli i otchłani, w którą Aschenbach pogrąża się na własną zgubę. Różnica między nim a narratorem, który panuje nad całością, polega na tym, że Aschenbach odrzuca ironię, podczas gdy opowiadanie na niej się wspiera. Nie jest to jednak po prostu ironia dramatyczna. Wynika ona raczej ze złożonych doznań czytelnika zmuszanego do przebycia procesu percepcji i przystosowania, który starałem się opisać.

Dzięki temu właśnie procesowi przyznajemy walor prawdziwości dziełu tak — w pewnym sensie — ostentacyjnie wyrozumowanemu i kunsztownemu. Naszym zadaniem jest bowiem nie tylko zrozumieć dzieło, ale także nas samych w relacji do dzieła. Zmusza nas ono do wysiłku odkrywania samych siebie i jeżeli odmawiamy mu realności, to i sobie jej odmawiamy. Rola narratora staje się w tym procesie kluczowa. Narrator — i ukryty za nim sam autor — jest oczywiście częścią całej sieci stosunków między postacią a czytelnikiem, tworzącej stosunki międzyosobowe. Nabiera on takiej ważności, że należy mu się osobny rozdział.

Przełożył *Ignacy Sieradzki*

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

ALEKSANDAR FLAKER

O TYPOLOGII POWIEŚCI

Problematyka typologii powieści domaga się wciąż jeszcze sformułowań bardziej kategorycznych i precyzyjnych niż te, które znajdujemy w studiach poświęconych jej poetyce albo jej historycznemu rozwojowi. Nieprzypadkowo jednak nasuwa się ona uparcie przy pracy nad podręcznikami i kompendiami, których zadaniem jest streszczenie problematyki wiedzy o literaturze i ujęcie tej problematyki w zwięzłe i systematyzujące zestawienia. Tak na przykład powstała znana typologia Tomaszewskiego, uczonego nie zajmującego się szczególnie zagadnieniami poetyki powieści, ale który utrwalił w swym podręczniku teorii literatury (1925), wysnutą właściwie z prac swego rosyjskiego kolegi — Wiktora Szkłowskiego, zwięzłą systematyzację powieści, której kryterium stanowi budowa fabuły. Jest to znany podział na konstrukcję schodkową (ступенчатое построение), pierścieniową (кольцевое построение) oraz równoległą (параллельное построение). Tego podziału trzymał się Tomaszewski również w swych wykładach uniwersyteckich i znajdziemy go także w jego pośmiertnie opublikowanym podręczniku *Стилистика и стихосложение* (1959), chociaż został on zredukowany do dwóch typów „kompozycji akcji" (композиция действия) — schodkowego i równoległego.

W polskich pracach z ostatnich lat sumujących problematykę współczesnej wiedzy o literaturze należy odnotować dwie próby typologii powieści. Jest to, zapewne starszej daty, systematyzacja odmian powieści Juliana Krzyżanowskiego, oparta głównie na podziale według tematu

---

[Aleksandar Flaker (ur. 1924 w Białymstoku) — ukończył studia slawistyczne na uniwersytecie w Zagrzebiu, tam w 1957 r. habilitował się i tam wykłada obecnie historię literatury rosyjskiej; zajmuje się także zagadnieniami teorii literatury. Ogłosił prace: *Članki i studije o sovjetskoj književnosti* (1962), *Stilovi i razdoblja* (1964, wraz z Z. Škrebem), *Književne poredbe* (1968).

Przekład według wyd.: A. Flaker, *O tipologiji romana*. „Umjetnost riječi" II (1968), nr 3, s. 207—216.]

i czasu akcji powieściowej, ze szczególnym uwzględnieniem „typów mieszanych”; przy czym Krzyżanowski widzi także możliwość podziału powieści „na zasadzie postaci opowiadania”, jednak z pełnej i wszechogarniającej typologii budowanej w ten sposób rezygnuje [1].

Taką typologię, odrzucając odmiany rodzajowe konstruowane na zasadzie dominanty kompozycyjnej czy na zasadzie tematycznej, usiłuje naszkicować Henryk Markiewicz budując ją na — jak to określa — „bardziej produktywnej zasadzie systematycznej” i ustala nader precyzyjną „typologię narratora ze względu na jego stosunek do rzeczywistości przedstawionej”, bardzo przydatną jako drogowskaz orientujący badacza w podstawowych zagadnieniach stylistyki powieści. Jednak krytyka zasady dominanty kompozycyjnej jako niewystarczającej przy tworzeniu typologii powieści ze względu na to, że literackie konkrety „okazują się z reguły przykładami niewygodnymi, o mieszanej dominancie kompozycyjnej”, oraz negacja typologii na zasadzie tematycznej, uzasadniana spostrzeżeniem, że odmiany wyróżnione przez Frye'a „mogą ⟨...⟩ współwystępować w jednym utworze” — dotyczy właściwie w równym stopniu typologii przytoczonej przez Markiewicza. Autor ten zresztą skrupulatnie przyznaje, iż „punkt widzenia” narratora

> większość pisarzy XIX wieku swobodnie zmieniała i całą np. egzemplifikację różnych odmian narratora autorskiego można przeprowadzić na materiale wziętym z różnych rozdziałów *Lalki* Prusa [2].

Krytyczne uwagi Markiewicza, dotyczące podziałów stosowanych przez innych autorów, a także proponowanego podziału własnego, prowadzą w istocie ku krytyce jakiegokolwiek systematyzowania utworów literackich, gdyż sam przedmiot naszych badań zawsze sprzeciwia się narzucaniu mu sztucznych podziałów i klasyfikacjom, jako że w samej istocie trwania i rozwoju literackiego tkwi niepowtarzalność i nigdy nie znajdziemy takiej zasady systematyzującej, która by całokształt rozwoju powieści mogła podzielić „bez reszty”, nie pozostawiając obiektów o mieszanych zasadach kompozycyjnych, tematycznych lub stylistycznych.

Na pytanie postawione przez Wiesiołowskiego: historia czy teoria powieści? (*История или теория романа?*, 1886) — powinniśmy moim zdaniem odpowiedzieć zgodnie z intencjami rosyjskiego uczonego, bowiem tylko historyczną systematyzację lub typologię gatunku czy rodzaju literackiego uważamy za możliwą i przydatną, szczególnie w przypadku

---

[1] Zob. J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 215—220.

[2] H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 167—169. Przedtem w *Sporach genologicznych* (Kraków 1963).

rodzaju podlegającego tak nieustannym zmianom strukturalnym jak powieść. Właśnie dlatego z wymienionych przez Markiewicza autorów, stosujących zasadę dominanty kompozycyjnej, należy raz jeszcze[3] zwrócić uwagę na typologię proponowaną przez Wolfganga Kaysera, która naszym zdaniem właśnie przez swój historyzm (wbrew ahistorycznym poglądom głoszonym przez jej autora) może stać się podstawą do dalszego rozwijania typologii powieści. Trzy główne typy powieści — powieść akcji (lub zdarzeń — *Geschehnisroman*), powieść postaci (*Figurenroman*) i powieść przestrzeni (*Raumroman*) — charakteryzuje Kayser w swym znanym dziele *Das sprachliche Kunstwerk* jako kategorie historyczne, bo występujące w ciągu ewolucji literatury w porządku diachronicznym i w owej ewolucji zmienne. Jest to propozycja, która — wbrew poglądom jej autora — pozwala na konstruowanie typologii otwartej, uzupełnianej odmianami powstającymi na skrzyżowaniu różnych zasad kompozycyjnych przez zastosowanie innych zasad typologicznych, lub też przez wyodrębnienie nowych typów powieści, nie uwzględnionych przez Kaysera, a powstających w toku rozwoju historycznego. Jak wiadomo, sam Kayser w traktacie *Entstehung und Krise des modernen Romans* (1954) oraz w artykule *Wer erzählt den Roman* (1957)[4] w bardziej wyraźny sposób przeszedł na pozycje historyzmu, opierając się w swych tezach nawet na danych socjologicznych; uważa on kategorię narratora za istotną w ewolucji powieści, zaś jego zanikanie w naszym wieku za objaw jej współczesnego kryzysu, jednak wykazał właściwie swoją bezradność w stosunku do nowych zjawisk i swoją typologię zamknął w miejscu, w którym należało ją otworzyć, wychodząc z kręgu magicznej triady.

Uzupełniając i modyfikując typologię Kaysera, pozwolę sobie zaproponować schemat typologiczny powieści XIX i XX wieku, przytaczając przykłady z literatur słowiańskich, przede wszystkim z literatury rosyjskiej i chorwackiej, którymi się głównie zajmuję.

Pierwszym historycznym typem powieści jest według Kaysera p o w i e ś ć a k c j i (событийный роман, *roman zbivanja*), która w XIX wieku w literaturach europejskich przeważnie się już przeżywa i pojawia się zwykle w odmianach literatury popularnej jako powieść awanturnicza, kryminalna itp. Trwałość jednak wciąż wykazuje, szczególnie w literaturach słowiańskich, jej odmiana historyczna, najczęściej „walter-

[3] Zob. rozdział dotyczący powieści w dziele zbiorowym pod red. F. P e t r ē i Z. Š k r e b a, *Uvod u književnost*. Zagreb 1961.

[4] Artykuł ten najpierw został ogłoszony w zagrzebskim czasopiśmie „Umjetnost riječi" I (1957), nr 3, w języku chorwackoserbskim, a w oryginale niemieckim znany jest z książki K a y s e r a *Die Vortragsreise, Studien zur Literatur* (Bern 1958). Polski przekład: *Narrator w powieści*. „Twórczość" 1959, nr 5.

scottowska". Linearna zasada fabuły schodkowej organizuje taką powieść jako szereg zdarzeń (rozdzielających zwykle parę zakochanych) zwalniających bieg akcji, przy czym zdarzenia te umożliwiają wprowadzenie bogatego materiału historycznego. Narrator tego typu powieści z reguły jest narratorem autorskim i wszechwiedzącym, ale w niektórych wypadkach mamy jednak do czynienia z narratorem jako postacią fikcyjną, należącą do rzeczywistości przedstawionej (wyróżnia się w tym sensie na tle powieści historycznej powieść Puszkina *Córka kapitana*). Powieść akcji o tematyce historycznej okazuje się szczególnie trwałą strukturą w literaturach narodów wschodniej Europy, które w XIX wieku walczyły o ukonstytuowanie się albo usiłowały bronić swych praw narodowych. Przykładami takich powieści, ukazujących przez wprowadzone postacie wzory postępowania społecznego i narodowego w fabule historycznej, są pierwsze powieści wczesnej fazy realizmu chorwackiego (August Šenoa: *Zlatarevo zlato*, *Bunt chłopów*), powieści Jiraška oraz pisane „ku pokrzepieniu serc" powieści historyczne Henryka Sienkiewicza. Ku schyłkowi wieku XIX odmiana historyczna powieści akcji zanika również w literaturach słowiańskich albo trwa w popularnej literaturze masowej, operującej jednak przeważnie wątkami pseudohistorycznymi (w literaturze chorwackiej powieści akcji o tematyce historycznej Marii Jurić Zagorki wciąż jeszcze cieszą się popularnością wśród czytelników, o czym świadczy wydanie jej dzieł zbiorowych w naszych czasach).

Drugim typem powieści rozwijającym się w XIX wieku jest powieść postaci, dla której proponuję jednak termin p o w i e ś ć c h a r a k t e r u (роман характера, *roman karaktera*), jako ściślej określający strukturę o walorach psychologizujących. Genetycznie jest on związany ze zmianami dokonującymi się w strukturze powieści akcji albo powieści przestrzeni dawnego typu (*Don Kichote* Cervantesa), ale jego odmiany w XIX wieku wywodzą się niekiedy wprost z poematu romantycznego (*Eugeniusz Oniegin* Puszkina) albo powstają wskutek skupiania cyklu nowel dookoła jednej postaci (*Bohater naszych czasów* Lermontowa). Znane są również odmiany epistolarne tego typu powieści (*Werther* Goethego, *Biedni ludzie* Dostojewskiego). Najbardziej istotne cechy powieści charakteru występują szczególnie jasno przy porównaniu jej z powieścią akcji; są to: defabularyzacja, ograniczenie fabuły na rzecz postaci najczęściej społecznie i psychicznie zdeterminowanej, której stosunek do innych występujących osób staje się przedmiotem uwagi autora; autor ów za pośrednictwem narratora lub oddając głos samemu „bohaterowi" śledzi jego rozwój. Jest to zwykle postać o dużych walorach intelektualnych, co umożliwia dialogizację w kluczowych punktach fabularnych. Specyficzną rosyjską odmianą tego typu powieści jest po-

wieść o „zbędnym człowieku" (лишний человек), budowana przeważnie na prostym wątku miłosnym, w którym postacią mniej aktywną okazuje się mężczyzna. Odmiana ta zyskuje dużą popularność w obrębie innych literatur europejskich, szczególnie zaś literatur słowiańskich. Zaważyła ona decydująco na rozwoju chorwackiej powieści realistycznej, unikającej ostrych kontrastów społecznych i rozwijającej prozę o walorach łagodnych, harmonijnych oraz poetyzujących rzeczywistość przedstawioną. Najwybitniejsze pozycje powieściowe Djalskiego, Kozaraca czy Leskovara można traktować właśnie jako specyficzne chorwackie odmiany powieści typu turgieniewowskiego. Inne odmiany powieści charakteru powstają albo przez zwiększenie roli narratora i stylizacji jego opowiadania (wprowadzenie „skazu" w literaturze rosyjskiej przez Leskowa) oraz trzymanie się zasad konstrukcji fabularnej charakterystycznej dla powieści akcji (*Pielgrzym urzeczony* Leskowa), albo też przez wprowadzenie monologu wewnętrznego bohatera i tak szerokie zastosowanie dialogów, że wypowiedzi poszczególnych postaci stają się elementem dominującym w strukturze powieści (*Zbrodnia i kara* Dostojewskiego). Odrębnym wreszcie typem powieści charakteru są powieści, w których postawa bohaterów nabiera znaczenia wzorca społecznego (Czernyszewski, *Co robić?* itd., aż do *Matki* Gorkiego), a także te, w których postacie stają się symbolami (*Петербург* Biełego).

Powieść charakteru staje się w XIX wieku podstawową formą powieści. Z jej struktury przez zwielokrotnianie cech zasadniczych, czy też przez uwydatnianie niektórych elementów podrzędnych, powstają właściwie nowe typy powieści. I oto tu należy znacznie rozszerzyć zaproponowaną typologię, nie obejmującą w pełni nawet tych form powieści, które stworzył wielki realizm rosyjski.

Dla powieści XIX wieku charakterystyczne jest dążenie do stworzenia treści wszechogarniającej, przede wszystkim w sensie społecznym, dążenie do heglowskiej „ogólności", które obserwujemy już u Balzaca czy Stendhala. Dążenie to zostaje zrealizowane przez zwielokrotnianie wątków kompozycyjnych powieści w czasie albo w przestrzeni. Najprostszy (ale jakże potęgujący społeczną wymowę utworu!) jest chwyt konstrukcji równoległej, stosowany przez Tołstoja w *Annie Kareninie*, który właściwie łączy dwie powieści charakteru w jedną zorganizowaną całość. Jest to wciąż jednak powieść „charakterów" o układzie równoległym. Gdy jednak zwielokrotnianie sprowadza się do zwielokrotnienia czasu, to możemy mówić o nowym typie powieści — p o w i e ś c i c z a s u (роман времени, *roman vremena*); *nb.* typu tego nie należy mylić z niemieckim *Zeitroman* jako odpowiednikiem „powieści społecznej". Typ ten najczęściej reprezentują powieści, których poszczególne części wiążą się na zasadzie motywacji „rodzinnej" (np. ogromny cykl po-

wieści Zoli). W literaturze rosyjskiej zasada ta skłoniła Sałtykowa-Szczedrina do cyklizacji nowel w powieść *Państwo Gołowlewowie*, a znajdzie ona swą pełną realizację w *Rodzinie Artamonowych* Gorkiego, zaś na Zachodzie w *Buddenbrookach* Thomasa Manna i *Sadze rodu Forsyte'ów* Galsworthy'ego. Do powieści czasu należy jednak zaliczyć także powieści, w których charakter zaczyna odgrywać rolę podrzędną w stosunku do „czasu" społeczno-historycznego i pełni rolę osi kompozycyjnej, łączącej fragmenty należące do różnych „czasów", a więc typ powieści-kroniki (np. *Klim Samgin* Gorkiego, z charakterystycznym podtytułem *Czterdzieści lat*). Powszechne i charakterystyczne dla powieści w naszym wieku rozluźnienie struktury powoduje powstawanie układów, w których osią kompozycyjną nie jest już postać, lecz określona miejscowość (np. powieść Ivo Andricia *Most na Drinie*).

Z typologii Kaysera znana jest powieść przestrzeni (*Raumroman*, роман пространства, *roman prostora*) — w jej obrębie ruch postaci w przestrzeni umożliwia autorowi przedstawienie społeczeństwa czy jego różnych warstw w przekroju synchronicznym. Typ ten znany jest jeszcze z powieści łotrzykowskiej i powieści Le Sage'a, a także z angielskiej powieści XVIII wieku. „Zasadę przestrzenną" stosuje również w swoich powieściach Balzac, występuje ona też w powieściach Stendhala. W pełnym kształcie pojawia się w literaturze serbskiej w niektórych powieściach „biedermeierowskich" Jakova Ignjatovicia [5], a raczej tylko jako zasada w swoistych układach realistycznej powieści chorwackiej, u Kumičicia (*Olga i Lina*) i u Kovačicia (miasto i wieś w powieści *U registraturi*). W literaturze rosyjskiej powieść przestrzeni znajdujemy już u Radiszczewa (*Podróż z Petersburga do Moskwy*), ale najbardziej charakterystycznym przykładem powieści, w której główny bohater podróżując przez obszary Rosji łączy postacie spotykane w system przedstawiający społeczeństwo rosyjskie w jego „reprezentatywnych modelach", są niewątpliwie *Martwe dusze* Gogola. Dla rosyjskiego wielkiego realizmu ten typ powieści jest mniej charakterystyczny, często natomiast występuje we współczesnej powieści satyrycznej (powieści Ilfa i Pietrowa), gdzie zasada „kompozycji przestrzennej" znajduje szczególnie szerokie zastosowanie; wykorzystuje ją w swym *Mistrzu i Małgorzacie* również Michaił Bułhakow.

Do powieści przestrzeni zalicza Kayser także *Wojnę i pokój* Tołstoja, jednak przykładu tego nie uważa za odkrycie nowego typu w hi-

[5] Zob. ciekawe uwagi o „biedermeierze" serbskim (termin rzadko spotykany w literaturoznawstwie jugosłowiańskim) i o wzorach powieściowych Ignjatovicia u D. Živkovicia (*Bidermajerskistie romana Jakova Ignjatovića*. „Zbornik Matice srpske za umjetnost i jezik" 1967, nr 1).

storii powieści europejskiej. W tej powieści, zbudowanej na zasadzie układu równoległego, kilka rodzin porusza się nie tylko w szerokiej przestrzeni rosyjskiej i pozarosyjskiej, lecz i w stosunkowo długim czasie historycznym, podlegającym w dodatku istotnym zmianom. Jest to prawdziwa powieść czasu i przestrzeni, płodna w literaturach europejskich (Roger Martin du Gard i inni), szczególnie zaś, pod nazwą „epopei", ceniona w rosyjskiej literaturze radzieckiej. Reprezentują ją *Cichy Don* Szołochowa, *Droga przez mękę* Aleksieja Tołstoja oraz nowa trylogia Fiedina; zaliczyć tu należy również wcześniejszą powieść Fiedina *Miasta i lata*, mimo że jest ona zbudowana na zasadzie kontrastu charakterologicznego, znanego z powieści o „człowieku zbędnym", gdyż zasada czasu i przestrzeni jednak bierze w niej górę nad zasadą charakteru jako dominanty kompozycyjnej. Zbliżone do tego typu są również niektóre powieści serbskie, po trosze naśladujące typ szołochowowski, jak na przykład *Płomienne lato* Ćopicia czy *Deobe* Ćosicia. Typ powieści czasu i przestrzeni nie był na ogół płodny w literaturach jugosłowiańskich i dopiero wielka powieść, prowadząca głównego bohatera przez rozległy odcinek czasu historycznego od lat przed pierwszą wojną światową, okres tej wojny i lata późniejsze, nie ukończona jeszcze, *Zastave* Miroslava Krležy, zostanie w literaturze chorwackiej chyba jedynym przykładem reprezentującym ten typ.

Jednak w pewnej mierze *Zastave* Krležy należą już do innego, bardziej nowoczesnego typu powieści. Postać przesuwana w czasie i przestrzeni jest jednocześnie postacią wypowiadającą się, przede wszystkim na tematy ideologiczne. Ta cecha łączy powieść Krležy z typem w ogóle nie uwzględnionym przez Kaysera, z powieścią, której najlepiej będzie odpowiadać nazwa powieść wypowiedzi (роман высказываний, *roman izvičaja*). Jest to typ, który w literaturze europejskiej antycypują powieści Dostojewskiego. W tym sensie określiliśmy już *Zbrodnię i karę* jako dzieło, w którym struktura powieści charakteru podlega istotnej modyfikacji nie tylko przez zastosowanie akcji o wyrazistym, żywym biegu, ale i przez podporządkowanie tej akcji ideom głoszonym przez postacie wstępujące w stosunki dialogiczne nawet tam, gdzie nie stanowi to koniecznego elementu schematu fabularnego, i traktowane jest jako внесюжетний материал [materiał pozafabularny] [6]. Jeszcze wyraźniej cecha ta występuje w *Braciach Karamazow*, gdzie wypowiedzi Aloszy, Dymitra albo Iwana zajmują nieraz całe rozdziały i w swej polifoniczności tworzą dominantę struktury powieściowej. Nieprzypadkowo właśnie Krleža mówił o „cięciu pionowym" jako zasadzie kompozycyjnej Dostojewskiego oraz o wprowadzaniu przez rosyjskiego

---

[6] Zob. В. Шкловский, *Литература и кинэматограф*. Berlin 1923, s. 47—50.

pisarza postaci „wypowiadających masę tekstu eseistycznego w zupełnie innym sensie niż *Zaratustra,* ale jednak w ten sam sposób"[7]. To zbliżenie powieści Dostojewskiego (najczęściej przywołuje Krleža *Braci Karamazow*) do Nietzschego i jego form eseistycznych, traktowanie przez Krležę rosyjskiego pisarza jako beletrysty „naiwnego" i „barbarzyńsko niewinnego", gdy beletryzuje on wypowiedzi *porte-parole* własnej filozofii[8], świadczy już o istniejącym w literaturach europejskich naszego stulecia kryzysie powieści fabularnej o charakterze zwartym, hierarchizującym wartości społeczne i etyczne świata przedstawionego w ciągłości czasu i przestrzeni, o powstawaniu nowych typów, z których jednemu krytyka nada nazwę „powieści-eseju (*roman-essay*)"[9]. Chociaż Dostojewski jest niewątpliwie nie tylko prekursorem tego typu, ale nawet jego twórcą, literatura rosyjska dotychczas niemal nie rozwijała powieści wypowiedzi jako odrębnego typu powieściowego i chyba tylko powieści Leonida Andriejewa i powieści Leonowa (jak np. *Rosyjski las*) można częściowo zaliczyć do tej kategorii[10]. Ten typ powieści stał się szczególnie płodny w literaturze zachodnioeuropejskiej (powieści Thomasa Manna), a w literaturach jugosłowiańskich znany jest przede wszystkim z utworów Krležy, szczególnie z powieści *Na krawędzi rozumu.* W tej powieści obok wypowiadającego się narratora pojawia się (chociaż gra znikomą rolę w fabule) chłop chorwacki, głoszący tekst na równi z bohaterem powieści; dzięki temu jest to postać zupełnie inna niż np. Płaton Karatajew, który wyłącznie symbolizuje postawę rzesz chłopstwa rosyjskiego. Wśród powieści literatur jugosłowiańskich „zmierzających do eseistyczności" wyodrębniono już niektóre utwory Petra Šegedina i Vladana Desnicy[11]. Można tak również zakwalifikować niektóre powieści Oskara Davičo, szczególnie zaś jego ostatni cykl powieściowy (*Čutnje, Gladi, Tajne, Begstva*), w których autor umieszczając postacie rewolucjonistów przedwojennych w celi więziennej przeciwstawia ich odmienne postawy ideowe za pomocą ich wypowiedzi.

[7] Zob. *Krležin zbornik.* Zagreb 1964, s. 142—143.

[8] M. Krleža, *Sabrana djela.* T. 11—12. Zagreb 1956, s. 30—31.

[9] Termin ten, tłumaczący cechy jednego gatunku nazwą gatunku innego, chociaż często używany, nie wydaje nam się odpowiedni i nie mieści się w systemie stosowanej przez nas terminologii.

[10] Powieść radziecka lat 1930—1950 często powracała do powieści akcji (akcja toczy się wokół budowy zakładu czy kołchozu, opóźnianej przez wrogą działalność i wewnętrzne sprzeciwy społeczno-psychologiczne) i posługiwała się kontrastami charakterologicznymi dla celów dydaktyki społecznej (bohaterowie „pozytywni" i „negatywni"), wznawiając, z nową wymową ideową, układ zwarty i hierarchizujący wartości społeczne, charakterystyczny dla powieści realistycznej, której spadkobierczynią ma być powieść realizmu socjalistycznego.

[11] Zob. G. Peleš, *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana 1945—1961.* Zagreb 1966, s. 101—144 (*Težnja k esejizmu*).

Wreszcie należy uzupełnić typologię powieści przez wprowadzenie odrębnego typu: powieści monologiczno-asocjacyjnej (*roman monologa i associjacija*, роман монолога и ассоциации), występującej w odmianach zależnych od stanowiska zajmowanego przez narratora. Pierwsza odmiana to typ powieści z narratorem występującym w pierwszej osobie i przedstawiającym w monologu „własne" doświadczenia (Proust); druga odmiana, mniej charakterystyczna, występuje wtedy, gdy autor „obiektywizuje" „cudze" monologi wewnętrzne i szeregi asocjacyjne; trzecią odmianą tego typu jest powieść „potoku świadomości" (Joyce). Rozmaicie w tym typie powieści traktuje się czas (typ joyce'owski będzie się tu różnił od typu proustowskiego), różnią się te powieści także stopniem beletryzacji rzeczywistości przedstawionej — np. w naszych czasach odmiana pierwsza zbliża się niekiedy do literatury pamiętnikarskiej i opiera się na istotnych doświadczeniach autorskich (nowe powieści Katajewa: *Święte źródło*, *Trawa zapomnienia*). Typ ten w zasadzie powstaje przez pogłębienie powieści charakteru; prekursorską rolę odegrał tu monolog wewnętrzny Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*, ale jako pierwszy utwór oparty na monologu wewnętrznym współczesne podręczniki notują nowelę Wsiewołoda Garszyna *Cztery dni* (1882; przed *Les lauriers sont coupés* Dujardina z roku 1888 [12]). Typ ten — pominąwszy, jako prozę niefabularną, często wymieniane przykłady z literatury rosyjskiej: *Kotika Letajewa* Andrieja Biełego i eksperymentalną prozę Rozanowa [13] — nie rozwijał się dotychczas w pełni w literaturze radzieckiej i dlatego szczególnie trzeba podkreślić nowe osiągnięcia dwóch powieści Katajewa, związanych nie tylko z modelem proustowskim, ale wznawiających również niektóre tradycje literatury rosyjskiej. Do typu tego zbliża się również cykl Paustowskiego *Powieść o życiu*, o charakterze pamiętnikarskim, ale z widoczną beletryzacją rzeczywistości przedstawionej. Z powieścią wypowiedzi silniej wiąże się jednak ciekawa powieść groteskowa Jurija Dombrowskiego *Хранитель древностей*. W literaturze chorwackiej najbardziej reprezentatywnym przykładem odmiany drugiej tego typu, tj. odmiany, w której występuje narrator śledzący wewnętrzny monolog i asocjacje bohatera, jest powieść Krleży *Powrót Filipa Latinovicza*. Zasada monologiczno-asocjacyjna łączy się tu jednak, jak to często we współczesnej literaturze bywa, z zasadą powieści wypowiedzi, gdyż w strukturze powieści znajdujemy całe fragmenty poświęcone malar-

---

[12] Zob. hasło „*innerer Monolog*" w słowniku G. v. Wilperta *Sachwörterbuch der Literatur*. Wyd. 2. Stuttgart 1959.

[13] В. Шкловский, *Литература „внесюжета"*. W: *Теория прозы*. [Москва] s. 226—245.

stwu i sztuce. Jest to powieść wywodząca się z tradycji Dostojewskiego i Prousta, jednak z wyraźnym polemicznym stosunkiem do obu pisarzy, charakterystycznym zresztą dla całej twórczości Krleży. Na zasadzie monologiczno-asocjacyjnej zbudowana jest również powieść chorwacka Vladana Desnicy *Niespokojne wiosny*, a w literaturze serbskiej często stosuje tę zasadę Mihajlo Lalić.

> Ale kanon powieści — pisał kiedyś Szkłowski — jako gatunku być może częściej niż jakikolwiek inny zdolny jest do autoparodii i przekształcania się [перепародироваться и переиначиваться][14].

Nowe przekształcenia struktury powieści jeszcze są przed nami. Mit o „kryzysie" powieści albo nawet o jej „śmierci" powstaje dlatego, że żyjemy w czasach dehierarchizacji układów nie tylko społecznych, ale i stałego dążenia do „przekształceń" zwartych niegdyś struktur literackich. Dlatego też zaproponowaną typologię uważamy za typologię otwartą, którą należy uzupełniać nie tylko zaobserwowanymi w historii literatury typami i odmianami typów przez nas zanotowanych, ale również nowymi, jeszcze nie kanonizowanymi typami, które powstają w wyniku współczesnej żywej praktyki literatury światowej.

Przekład Autora

---

[14] *Ibidem*, s. 230.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

UMBERTO ECO

RETORYKA I IDEOLOGIA W „TAJEMNICACH PARYŻA" EUGENIUSZA SUE

Wyrażenia takie, jak „socjologiczne badanie literatury" lub „socjologia literatury", często służą (i służyły) do oznaczenia poszukiwań idących w przeciwstawnych kierunkach. Można widzieć w dziele literackim zwykły dokument odnoszący się do określonej epoki historycznej; można pojmować element społeczny jako wyjaśnienie rozwiązania estetycznego; można wreszcie zastanawiać się nad pewną dialektyką między dwoma punktami widzenia (dzieło jako fakt estetyczny i społeczeństwo jako kontekst wyjaśniający), w której element społeczny determinuje wybór estetyczny, natomiast od innej strony — badanie dzieła i jego właściwości strukturalnych pozwala lepiej zrozumieć sytuację danego społeczeństwa [1].

Jaką korzyść mogą przynieść w zakresie tej trzeciej metody badania semiologiczne, których przedmiotem są makrostruktury komunikacji [*les macrostructures de communication*] reprezentowane przez ogniwa intrygi [*l'intrigue*]? Gdyby opis dzieła jako systemu znaków umożliwiał odsłonięcie struktur znaczących tego dzieła w sposób absolutnie bezstronny i obiektywny (nie bierzemy tu pod uwagę złożonego zespołu *signifiés*, jaki historia ustawicznie przypisuje dziełu-przesłaniu), to wówczas sam kontekst społeczny i ideologia, która wyraża się w całym dziele, rozpatrywanym jako znak całościowy [*signe global*], zostałyby wy-

---

[Umberto Eco — włoski estetyk, teoretyk literatury i krytyk, wykładał estetykę na uniwersytetach w Turynie i Mediolanie. Główne prace: *Il problema estetico in S. Tommaso* (1956), *Sviluppo dell' estetica medievale* (1959), *Opera aperta* (1962), *Apocalittici e integrati* (1964).

Przekład według wyd.: U. Eco, *Rhétorique et idéologie dans les „Mystères de Paris" d' Eugène Sue* (traduit de l'italien). „Revue internationale des sciences sociales". Revue trimestrielle publié par l'Unesco XIX (1967), nr 4.]

[1] Zob. badania L. Goldmanna w *Pour une sociologie du roman* (Paris 1964, Gallimard) i kilka późniejszych jego studiów, jak praca o Genecie opublikowana we włoskim wydaniu cytowanej pracy.

kluczone, przynajmniej na razie, z analizy semiologicznej. Ale ten rygor ograniczający zakres badań jest tylko pozorny. W rzeczywistości bowiem możemy zidentyfikować *signifiant* i nazwać go (wskazać, uwydatnić go) tylko wtedy, gdy przypisujemy mu, przynajmniej *implicite*, jakieś znaczenie. Wyodrębnienie kilku struktur znaczących oznacza uznanie tych struktur za najbardziej istotne dla koncepcji dzieła, jaką pragniemy przedstawić, a więc oznacza już zajęcie postawy interpretacyjnej; opisowe przedstawienie dzieła podejmujemy kierując się hipotezą całościową (całość *signifiés*, do jakich dzieło miałoby odsyłać), którą analiza strukturalna powinna zweryfikować. Nawet w najbardziej obiektywnym opisie (wydobycie struktur obecnych w dziele) uwydatnione struktury wydają się nam istotne tylko wówczas, gdy rozpatrujemy dzieło z pewnej określonej perspektywy. W tym znaczeniu każda analiza strukturalna znaków zawartych w dziele staje się nieuchronnie weryfikacją hipotez historycznych i zarazem socjologicznych — i dokonuje się to nawet wbrew woli i bez wiedzy obserwatora; lepiej jest więc zdawać sobie z tego sprawę, aby zredukować do minimum margines subiektywizmu i najtrafniej posłużyć się subiektywizmem nieuniknionym. Analiza strukturalna dzieła postępuje więc ruchem „okrężnym" [2], który znamionuje, jak się zdaje, wszelkie badanie aktów komunikacji. Naukowy aspekt takiej metody polega nie na lekceważeniu tego uwarunkowania badań, lecz na uznaniu go, .oparciu na krytycznych podstawach i na uczynieniu zeń źródła rozumienia.

Po przyjęciu tych zasad semiologiczny opis struktur okaże się jedną z najbardziej owocnych metod sytuowania dzieła w kontekście historyczno-socjologicznym. Inaczej mówiąc, jest rzeczą bardzo pożądaną, by poważna analiza socjologiczna poddana była weryfikacji semiologicznej. Metoda „okrężna" pozwala wówczas przejść od kontekstu społecznego (zewnętrznego) do kontekstu strukturalnego (wewnętrznego) analizowanego dzieła; polega ona na opracowaniu opisu obu kontekstów (lub też innych kontekstów wprowadzonych do gry interpretacyjnej) według jednorodnych kryteriów, a zatem na ujawnieniu homologii strukturalnych pomiędzy kontekstem wewnętrznym dzieła, kontekstem historyczno-społecznym i ewentualnie innymi kontekstami objętymi badaniem. Pozwoli to zauważyć, że sposób, w jaki dzieło „odbija" kontekst społeczny — aby nawiązać do klasycznego obrazu zwierciadła — może być określony w kategoriach strukturalnych przez wypracowanie komplementarnych systemów (lub serii), które wskutek tego, że dały

---

[2] Dwu teoretyków podkreśla okrężny charakter tej metody: L. Spitzer (*Essays in Stylistics*. Princeton 1948, Princeton University Press, s. 1—39) i E. Panofsky (*The History of Art as a Humanistic Discipline*. W: *Meaning in the Visual Arts*. New York 1955, Doubleday).

się opisać przy pomocy jednorodnych narzędzi, mają charakter strukturalnie homologiczny. Jeśli stosuje się taką metodę „okrężną", kontekst społeczny nie okazuje się w stosunku do popieranej kultury (do relacji społecznych) determinantą bardziej decydującą niż struktury estetyczne; i jeśli nawet analiza musi niekiedy odwoływać się do hipotez lub do terminologii przyczynowej, przedmiotem studium winno być wydobycie homologii, a nie związków przyczynowych. Nie znaczy to, że w bardziej zaawansowanym badaniu historycznym nie należy wprowadzać związków przyczynowych, lecz chęć wykazania ich w tym stadium poszukiwań byłaby przedwczesna i mało sensowna. Badanie wydobywa tylko paralelizmy. Wyjaśnienie, w jaki sposób te paralelizmy zaistniały, będzie należało do innych typów roztrząsań.

Pierwszym celem takiego badania jak nasze będzie uwydatnienie homologii między dwoma systemami: retoryką i ideologią [3].

Te metodologiczne uściślenia można zilustrować wynikami badania struktur narracyjnych *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue. Przedstawimy na następnych stronicach wnioski ze wstępnej lektury dzieła, mającej na celu dokładne wyodrębnienie wziętych pod uwagę „serii", czyli „systemów", mianowicie: a) ideologii autora; b) warunków rynkowych, które zdeterminowały lub też ułatwiały powstanie, opublikowanie i rozpowszechnienie książki; c) struktur narracyjnych (struktura intrygi, „figury", czyli „miejsca" [„*lieux*"] retoryczne, środki językowe, rozwiązania stylistyczne na poziomie struktury zdania lub okresu). Popełniłoby się zresztą nieścisłość mówiąc, że lektura podejmowana z punktu widzenia semiologicznego, której celem jest uwydatnienie struktur intrygi lub innych figur stylistycznych, mogłaby wyłączyć to wszystko, co czytelnik wie na temat ideologicznego stanowiska autora. Taka lektura zmierzałaby daremnie do pewnego rodzaju semiologicznej *epoche* jest bowiem rzeczą niemożliwą, aby czytelnik zapomniał o wszystkim, co wiedział. Starano się więc sprawdzić każdą narzucającą się podczas lektury hipotezę na temat *signifiés*, odwołując się do struktur znaczących i *vice versa*. Wiele czynników ułatwiało w najwyższym stopniu tę *epoche;* np. znajomość faktu, że w opowiadaniu [4] i w ogóle w opowieści ludowej istnieją struktury powracające, sprawiła, że da się zidentyfikować te struktury w analizowanym dziele w oderwaniu od osobowości autora i od właściwości okresu historycznego, w którym dzieło

---

[3] Mamy tu na myśli znaczenie, jakie nadaje tym dwu terminom R. Barthes w *Rhétorique de l'image* („Communications" 1964, nr 4).

[4] Mamy tu na myśli studium W. J. Proppa *Морфология сказки* (Ленинград 1929) i konsekwencje badawcze, jakie wyciągnęli z tego studium: C. Lévi-Strauss w wielu swych pracach, C. Bremond w *Le Message narratif* („Communications" 1964, nr 4) i A. Greimas w *Sémantique structurale* (Paris 1966, Larousse).

powstało. Otóż właśnie to odwoływanie się do struktur „powracających" albo „niezmiennych" (one również rozpatrywane są jako hipotezy, a nie jako semiologiczne dogmaty) pozwalało niekiedy dostrzec, jak niezmienne struktury odkształcały się i modyfikowały w tym dziele; semiologiczny opis prowadził nieuchronnie do postawienia pytania: „Dlaczego struktury te modyfikują się w ten sposób i w tym właśnie dziele?" Aby odpowiedzieć na to pytanie trzeba było właśnie odwołać się do kontekstu społeczno-historycznego i postawić sobie z kolei inne pytanie: „Jakie zjawiska spoza dzieła prezentują strukturalne cechy homologiczne, pozwalające rozpoznać, poprzez homologię-paralelizm, pewną zależność (niekoniecznie zależność jednokierunkową, lecz raczej dialektyczną) między różnymi porządkami zjawisk?"

Poniższa analiza wynika z tych pytań i z tych metod lektury. Zmierza ona do wykrycia zależności między dziełem (strukturami intrygi i figurami stylistycznymi), ideologią jego autora a warunkami rynku, na który to dzieło zostało wprowadzone i dla którego było przeznaczone.

Nasza praca ukształtowała się całkiem naturalnie w ten właśnie sposób, ponieważ sądzimy, iż analiza semiologiczna powinna wychodzić nie tyle od różnych dzieł, aby odkryć w nich pewne powszechne konstanty komunikacji, ile raczej od hipotezy o wielu możliwych trwałych formach komunikacji, aby określić społeczno-historyczne różnicowanie się tych konstant pod presją zjawisk towarzyszących, które są wzajemnie powiązane ze strukturującą działalnością autora (będącą również zjawiskiem historycznym, nie zaś pozaczasowym). Inaczej mówiąc, analiza strukturalna wydaje się nam ważna i owocna nie ze względu na motywy metafizyczne (poszukiwanie identyczności umysłu ludzkiego na przestrzeni jego różnych sposobów ekspresji), lecz historyczne i socjologiczne: chodzi o badanie sposobu, w jaki modele wirtualnie identyczne naginają się do określonej sytuacji społeczno-historycznej powodując różnicowanie się sposobów wyrazu. Jest to więc badanie wzajemnych oddziaływań między retoryką a ideologią (oba systemy rozumiane są jako zjawiska „kulturowe", a więc historycznie i społecznie określone).

Eugeniusz Sue: postawa ideologiczna

Aby zrozumieć założenia ideologiczne Suego w chwili, gdy pisał *Tajemnice Paryża*, koniecznie trzeba zwięźle przedstawić jego ewolucję intelektualną, która zresztą stanowiła przedmiot ważnych i dobrze udokumentowanych prac[5]. Sue w tekście pisanym pod koniec życia sam krótko ją szkicuje:

---

[5] Wszystkie szczegóły biograficzne znajdzie czytelnik w świetnej pracy J. L. Bory'ego *Eugène Sue, le roi du roman populaire* (Paris 1962, Hachette) oraz tego sa-

Zabrałem się do pisania powieści morskich, ponieważ zobaczyłem morze; polityczna i filozoficzna wymowa tych pierwszych powieści (m. in. *La Salamandre*, *Atar-Gull* i *La Vigie de Koat-Ven*) jest całkowicie przeciwstawna moim przekonaniom po roku 1844 (*Tajemnice Paryża*); byłoby może rzeczą ciekawą zobaczyć przez jakie stopniowe przekształcenia mojej inteligencji, studiów, idei, gustów, stosunków ⟨...⟩ doszedłem, po okresie niezachwianej wiary w idee religijne i absolutystyczne sformułowane w dziełach Bonalda, de Maistre'a, Lamennais'go (*De l'indifférence en matière de religion*), moich ówczesnych mistrzów — kierując się wyłącznie słusznością, prawdą, dobrem — do opowiedzenia się wprost po stronie demokratycznej i społecznej republiki [6].

Sue przeszedł od politycznego legitymizmu, od dandyzmu swego publicznego i prywatnego życia do socjalistycznego wyznania wiary. Lecz jakiego rodzaju był socjalizm Suego? Pobieżny rzut oka na jego biografię poucza nas, że początkowo był to tylko łatwy entuzjazm wywołany spotkaniem inteligentnego i dojrzałego politycznie robotnika; świadomość klasowa, prawość, prostota obyczajów, rewolucyjna żarliwość tego człowieka doprowadziły Suego do czysto uczuciowego przejęcia się nową wiarą. Wszystko wskazuje na to, że w tym pierwszym okresie socjalizm był dla niego tylko pewnym nowym i podniecającym sposobem manifestowania ekscentryczności jego dandyzmu. I dlatego, kiedy zaczyna pisać *Tajemnice Paryża*, jego narracja nasycona jest „satanicznym" upodobaniem do sytuacji chorobliwych, do grozy i groteski. Sue lubi opisywać brudne knajpy paryskiej Cité i naśladować żargon złodziejskiego światka, lecz nieustannie tłumaczy się przed czytelnikiem z ukazywanych okropności i nędzy, co dowodzi, że uświadamia sobie jeszcze, iż zwraca się do czytelników z kręgów arystokracji i mieszczaństwa, spragnionych emocji, ale nie związanych z bohaterami powieści. Sue osiąga jednak wielki sukces wśród czytelników w miarę, jak powieść postępuje naprzód i jak jej epizody publikuje „Journal des Débats". Ludzie, których opisuje, stają się jego czytelnikami. Nagle zostaje wyniesiony do rangi wieszcza proletariatu, tego samego proletariatu, który odnajduje siebie w opowiadanych wydarzeniach. I w miarę jak rośnie powszechne uznanie, udzielają się Suemu uczucia, które wywołał. Jak stwierdza Bory:

Powieść *populaire* [ludowa] (jeśli chodzi o przedmiot), stawszy się *populaire* [popularna] (jeśli chodzi o sukces), stanie się wkrótce *populaire* [popularna], jeśli chodzi o jej idee i formę [7].

---

mego autora *Présentation des „Mystères de Paris"* (Paris 1963), a także we *Wstępie*, zestawieniu chronologicznym i przypisach do antologii pt. *Les plus belles pages. Eugène Sue* (Paris 1963, Mercure de France).

[6] Cyt. za: A. Parmenic, C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs; P. J. Hetzel*. Paris 1963, Albin Michel. — Zob. Bory, *Eugène Sue[...]*, s. 370—371.

[7] Bory, *Eugène Sue[...]*, s. 248.

W swej trzeciej części powieść proponuje już reformy społeczne (ferma w Bouqueval); w piątej akcja zwalnia tempo i w zamian pojawiają się nie kończące się moralizujące przemowy i „rewolucyjne" propozycje (w rzeczywistości — jak zobaczymy — mają one jedynie charakter reformistyczny). W miarę jak książka zbliża się do końca, dyskursy moralizujące mnożą się i przekraczają granice wytrzymałości.

Z rozwojem akcji i budujących rozważań toruje sobie drogę nowa postawa ideologiczna Suego: *Tajemnice* odsłaniają przed czytelnikiem niesprawiedliwe warunki społeczne, które prowadzą do nędzy, ta zaś z kolei do przestępstw. Jeśli zmniejszy się rozmiar nędzy, podda więźnia reedukacji, wyrwie cnotliwą dziewczynę bogatemu uwodzicielowi, uczciwego robotnika z więzienia za długi, dając wszystkim opartą na braterskiej pomocy chrześcijańskiej możliwość ekspiacji, społeczeństwo będzie mogło stać się lepsze. „Zło" jest jedynie chorobą społeczną. Książka, która rozpoczynała się jako epopeja światka złodziejskiego, kończy się jako epopeja nieszczęśliwego człowieka pracy i podręcznik odkupienia.

Jest dość oczywiste, że perspektywa ta nie wydaje się „rewolucyjna" w znaczeniu, jakie nadaje się temu terminowi od czasu doświadczeń marksizmu, niemniej jednak opinie te wywołały w Paryżu oburzenie konserwatywnej prasy. Inni, bardziej wnikliwi krytycy, dostrzegli mieszczańskie ograniczenia rzekomego socjalizmu Suego.

W jednym ze swych *Marginaliów*, napisanym bezpośrednio po ukazaniu się przekładu *Tajemnic* na język angielski, Edgar Allan Poe notował:

> Intencje filozoficzne przypisywane Suemu są w najwyższym stopniu absurdalne. Jego podstawowym i w rzeczywistości jedynym celem jest napisanie pasjonującej, a więc pokupnej książki. Zamiar (pośredni i bezpośredni) naprawy społeczeństwa itp. to tylko podstęp, często stosowany przez pisarzy w nadziei, że przybiorą w ten sposób swe utwory w pozór godności i użyteczności społecznej i skuteczniej zamaskują ich rozwiązły charakter [8].

Nie można określić krytyki Poego jako „lewicowej": amerykański poeta ogranicza się do ujawnienia pewnej dwulicowości i do przypisania autorowi intencji nie wypowiedzianych (lub ukrywanych pod nadbudową ideologiczną). Krytyka, jaką w tym samym roku skieruje pod adresem Eugeniusza Sue Bielinski, będzie znacznie bardziej wnikliwa i bardziej precyzyjna z ideologicznego punktu widzenia. Po krótkim scharakteryzowaniu położenia warstw ludowych w przemysłowej cywilizacji zachodniej Bielinski przystępuje do ataku:

> Eugeniusz Sue był tym szczęściarzem, który pierwszy wpadł na pomysł zrobienia dobrego interesu, pisząc o ludzie. [Jest] (...) zacnym mieszczuchem w ca-

[8] E. A. Poe, *Marginalia*, XC, 1844.

łym tego słowa znaczeniu, filistrem konstytucyjno-mieszczańskiej społeczności: mógłby nawet zostać posłem do Zgromadzenia Narodowego i byłby właśnie takim posłem, jakich teraz potrzeba konstytucji. Przedstawiając w swojej powieści lud Eugeniusz Sue, jako prawdziwy mieszczuch (*bourgeois*), widzi w nim głodną, obdartą czerń, którą ciemnota i nędza skazała na zbrodnie. Nie zna ani prawdziwych wad, ani prawdziwych cnót ludu, nie podejrzewa, że właśnie do ludu należy przyszłość, której już nie ma partia stojąca obecnie u steru rządu, gdyż lud ma wiarę, entuzjazm, reprezentuje siłę moralną. Eugeniusz Sue współczuje nieszczęściom ludu: czemuż odmawiać mu zdolności do szlachetnego współczucia, które przynosi mu tak pewne zyski? Ale jakie jest to współczucie, to inna sprawa. Chciałby, żeby lud nie cierpiał nędzy i przestając być głodną, obdartą i częściowo z konieczności zbrodniczą czernią stał się czernią sytą, czystą i mającą dobre maniery. Mieszczanie zaś, obecni fabrykanci praw we Francji, pozostawaliby nadal panami Francji, wykształconą warstwą spekulantów. W powieści swojej Eugeniusz Sue pokazuje, jak niekiedy same prawa francuskie mimo woli popierają rozpustę i zbrodnię. Trzeba powiedzieć, że przedstawia to bardzo zręcznie i przekonywająco; nie podejrzewa jednak, że źródło zła tkwi nie w jakichś poszczególnych prawach, ale w całym systemie prawodawstwa francuskiego, w całym ustroju społecznym [9].

Oskarżenie jest jasne: Sue zajmuje postawę typowo reformistyczną, polegającą na postulowaniu pewnych zmian po to, by zachować całość w dotychczasowej postaci. Politycznie jest on socjaldemokratą; w płaszczyźnie literackiej jest to sprzedawca wzruszeń, spekulujący na ludzkiej nędzy.

Jeśli odczytamy teraz odpowiednie stronice *Świętej rodziny* Marksa i Engelsa [10], odnajdziemy tam te same akcenty polemiczne. Celem tego dzieła jest konsekwentne wyszydzenie młodych heglistów z „Allgemeine Literaturzeitung", a szczególnie Szeligi, który przedstawia *Tajemnice Paryża* jako epopeję nieustannego wysiłku zmierzającego do zniwelowania przedziału pomiędzy tym, co nieśmiertelne, a tym, co śmiertelne; ośrodkiem polemiki jest więc nie Sue, lecz Szeliga. Aby jednak przekonać swych czytelników, Marks i Engels muszą zburzyć dzieło Suego, ukazując je jako pewnego rodzaju ideologiczne oszustwo, w którym jedynie właśnie Bruno Bauer i Spółka mogli dopatrzyć się zbawczego przesłania. Reformistyczny i drobnomieszczański charakter dzieła ujawnia bardzo prosto zdanie wypowiedziane przez nieszczęśliwego Morela u szczytu jego finansowych kłopotów: „Ach! gdybyż wiedział o tym jakiś bogaty człowiek!" Morał książki jest więc taki, że bogaci mogą o tym wiedzieć i przyczynić się do usunięcia krzywd społecznych za pomocą wspaniałomyślnych czynów. Marks i Engels idą jeszcze dalej: nie zado-

---

[9] [Cyt. za: W. Bieliński, *Pisma filozoficzne*. Przełożyła W. Anisimow-Bieńkowska. T. 2. Warszawa 1956, s. 36—37.]

[10] *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Consortes*. Frankfurt am Main 1845.

walając się ujawnieniem reformistycznego charakteru dzieła Suego (nie ograniczają się bowiem do krytyki — z ekonomicznego punktu widzenia — koncepcji banku dla ubogich, wysuniętej przez księcia Rudolfa), podkreślają reakcyjną wymowę całej książki. Wymierzająca sprawiedliwość zemsta Rudolfa jest czynem obłudnym; opis rehabilitacji społecznej Chourineura jest obłudny; cała nowa teoria karna Suego, którą ilustruje ukaranie Bakałarza, naznaczona jest religijną obłudą; obłudne jest również odkupienie Fleur-de-Marie, typowy przykład alienacji religijnej w feuerbachowskim znaczeniu tego słowa. Sue jest napiętnowany nie jako naiwny socjaldemokrata, lecz jako reakcjonista, legitymista i uczeń Josepha de Maistre, przynajmniej w okresie młodości, gdy głosił pochwałę niewolniczego kolonializmu.

Gdybyśmy zechcieli badać osobowość Eugeniusza Sue na przestrzeni całego jego życia, musielibyśmy złagodzić negatywny sąd o nim Marksa i Engelsa. Już w roku 1845 w *Żydzie wiecznym tułaczu* ugodowy i marzycielski humanitaryzm dawnego dandysa ustępuje miejsca bardziej przenikliwemu i ostremu widzeniu walki między światem robotniczym a władzą oficjalną; konflikt ten ma jednak wciąż jeszcze formę walki między postaciami symbolicznymi (np. zły jezuita-intrygant oraz dobry i bohaterski ksiądz) i jest wyrazem fourierowskiej utopii. Natomiast w następnym dziele, *Les Mystères du peuple* — dziele nieudanym, lecz znamiennym — wykazuje on, że odkrył walkę klas. Pisze swą książkę w okresie, gdy całkowicie angażuje się w walkę polityczną jako kandydat republikańskiej partii socjalistycznej, przeciwstawia się zamachowi stanu Ludwika Napoleona i ostatnie lata życia spędza na wygnaniu w Annecy jako uznany już piewca rewolucji proletariackiej [11].

Sąd Marksa i Engelsa ograniczał się jednak do *Tajemnic Paryża;* podobnie i nasza lektura, abstrahując od poprzednich i późniejszych utworów, będzie się starała wydobyć struktury intrygi i rozwiązania stylistyczne, które ujawniłyby się jako homologiczne wobec określonych struktur ideologicznych.

Struktura konsolacji

Autor powieści popularnej nigdy nie stawia sobie problemów dotyczących twórczości w kategoriach czysto strukturalnych („Jak napisać dzieło narracyjne?"), lecz w kategoriach psychologii społecznej („Jakie problemy trzeba rozwiązać, aby zbudować dzieło narracyjne przezna-

---

[11] Zob. także U. Eco, *E. Sue. Il socialismo e la consolazione*. Wstęp do: *I misteri di Parigi*. Milano 1965, Sugar.

czone dla szerszej publiczności i zdolne wzbudzić zainteresowanie mas ludowych i zaciekawić klasy uprzywilejowane?").

Możliwa odpowiedź byłaby następująca: wybrać istniejącą powszednią rzeczywistość i odszukać w niej elementy nie rozładowanego napięcia (Paryż i jego nędza); dołączyć element wprowadzający rozwiązanie, pozostające w konflikcie z rzeczywistością początkową, przeciwstawiający się jej jako bezpośrednie i konsolacyjne rozładowanie sprzeczności stanowiących punkt wyjścia. Jeśli założona u początku rzeczywistość należy do porządku realnego i nie zawiera w sobie samej warunków pozwalających rozwiązać sprzeczności, wówczas element wprowadzający rozwiązanie musi być fantastyczny. Można go wobec tego wyobrazić sobie od razu, może być obecny i aktywny od samego początku, zdobywać wstępnym bojem, bez ograniczającego pośrednictwa konkretnych wydarzeń. Takim właśnie elementem będzie Rudolf de Gerolstein. Posiada on wszystkie baśniowe przymioty potrzebne do spełnienia takiej roli: jest księciem (i to księciem suwerennym, nawet jeśli Marks i Engels szydzą z tej niemieckiej książęcej mości, którą Sue traktuje jak króla; lecz — jak wiadomo — nikt nie jest prorokiem we własnym kraju); zorganizował swoje królestwo w oparciu o zasady podyktowane roztropnością i dobrocią [12]. Jest bardzo bogaty. Dręczą go nieuleczalne wyrzuty sumienia i śmiertelny smutek (nieszczęśliwa miłość do pozbawionej wszelkich skrupułów Sary Mac Gregor; domniemana śmierć dziewczyny, która zrodziła się z tego związku; fakt użycia broni przeciw swemu ojcu).

Rudolf, chociaż współczujący, posiada cechy bohatera romantycznego, którego Sue przedstawił w korzystnym świetle już w swych poprzednich książkach; zwolennik zemsty, nie cofa się przed gwałtownymi rozwiązaniami; znajduje upodobanie w straszliwych okrucieństwach, nawet jeśli kieruje nim troska o sprawiedliwość (oślepi Bakałarza; spowoduje, że Jakub Ferrand umrze w szale erotycznym). Rudolf, przeznaczony w powieści do tego, by natychmiast zapobiegać krzywdom społecznym, nie może przestrzegać twardych praw tego społeczeństwa: stworzy więc swoje własne prawa. Sędzia i ten, który wymierza sprawiedliwość, dobroczyńca i wyjęty spod prawa reformator — jest on nadczłowiekiem, być może pierwszym w historii powieści w odcinkach, i bezpośrednim spadkobiercą satanicznego bohatera okresu romantyzmu; prototyp hrabiego Monte Christo, współczesny Vautrinowi (postaci stworzonej wcześniej, która jednak osiągnie swój pełny wymiar w tej właśnie epoce), jest on poniekąd prekursorem modelu nietzscheańskiego.

[12] „Ci zacni ludzie byli tak głęboko szczęśliwi, tak w zupełności zadowoleni ze swego położenia, że wielki książę w swej światłej trosce nie musiał zbyt wiele działać, by ich uchronić od manii konstytucyjnych nowinek" (część druga, rozdz. 12).

Antonio Gramsci zauważył już, z dużą przenikliwością i ironią, że zrodzony w powieści w odcinkach nadczłowiek, wkracza następnie na teren filozofii [13].

Na ten typ nadczłowieka nakładają się z kolei inne archetypy i — jak zauważa Bory — Rudolf to jakby Bóg Ojciec (jego podopieczni nieustannie to powtarzają), który przebiera się za robotnika, staje się człowiekiem i wkracza w świat. Bóg staje się robotnikiem. Marks i Engels nie zbadali gruntownie zagadnienia nadczłowieka w działaniu; dlatego też zarzucili Rudolfowi, rozumianemu jako wzór osobowy, że nie kieruje się motywami całkowicie bezinteresownymi i szlachetnymi, lecz skłonnością do zemsty i wykroczeń. W istocie, Rudolf jest Bogiem okrutnym i mściwym, jest on niejako Chystusem o duszy Jehowy.

Aby rozwiązać na drodze fantazji rzeczywiste dramaty nędzy Paryża nizin społecznych, musiałby Rudolf: a) nawrócić Chourineura; b) ukarać Chouette i Bakałarza; c) ocalić Fleur-de-Marie; d) przynieść pociechę pani d'Harville, nadając sens jej życiu; e) wyrwać Morelów z rozpaczy; f) zniszczyć ponurą władzę Jakuba Ferrand i zwrócić słabym i bezbronnym wszystko, co ten im wziął; g) odnaleźć swą zaginioną córkę, unikając sideł Sary Mac Gregor. Dochodzą do tego z kolei różne zadania drugorzędne, lecz związane z głównymi, jak ukaranie niegodziwców drugiej kategorii, w rodzaju Polidoriego, Martialów i młodego Saint-Rémy'ego, nawrócenie półniegodziwców w rodzaju Louve i dobrego Martiala, ocalenie kilku dobrych — młodego Germaina, panny de Fermont itd.

Element rzeczywisty (Paryż i jego nędza) i element fantastyczny (rozwiązania Rudolfa) będą musiały stopniowo zaciekawić czytelnika,

---

[13] „W każdym razie — mówi także Gramsci — można, wydaje się, stwierdzić, że źródłem i modelem nietzscheańskiego nadczłowieka był nie tyle Zaratustra ile hrabia Monte Christo Aleksandra Dumasa". Gramsci nie bierze pod uwagę, że to Rudolf był modelem postaci Monte Christa, bowiem powieść pod tym tytułem ukazała się w 1844 r. (podobnie jak *Trzej muszkieterowie*, gdzie wyrasta drugi nadczłowiek — Athos, podczas gdy trzeci, Józef Balsamo, którego teorię tworzy Gramsci, pojawia się w 1849 r.); ma jednak na myśli twórczość Suego: „Być może popularnego nadczłowieka Dumasa należy uważać za demokratyczną reakcję wobec rasistowskiej koncepcji feudalnego pochodzenia, wiążącej się z wybuchem »gallicyzmu«, któremu dał wyraz w swych powieściach Sue (podczas gdy u Nietzschego należałoby rozróżnić także wpływy, które osiągnęły potem szczytowy punkt u Gobineau i w pangermanizmie Treitschkego)" (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale.* T. 3: *Letteratura popolare*).

„Powieść w odcinkach zastępuje (i jednocześnie pobudza) wyobraźnię człowieka z ludu, to prawdziwy sen na jawie ⟨...⟩. Można w tym wypadku powiedzieć, że ludowa wyobraźnia jest uzależniona od kompleksu niższości (społecznego), który wywołuje marzenia o idei zemsty czy o karaniu winnych za poniesione krzywdy" (*ibidem*, s. 108).

przykuć jego uwagę i pobudzić jego wrażliwość. Intryga będzie więc musiała podawać informacje jak gdyby błyskawicznie, to jest w sposób nieoczekiwany. Aby czytelnik mógł utożsamić się bądź to z postaciami i sytuacjami przed rozwiązaniem, bądź to z postaciami i sytuacjami po rozwiązaniu, charakterystyczne elementy winno się powtarzać tak długo, aż taka identyfikacja stanie się możliwa. Intryga winna więc składać się z rozległych powtarzających się sekwencji, to znaczy zatrzymywać się długo przy zdarzeniach nieoczekiwanych, aby można się było z nimi oswoić.

Konieczność informowania wymaga nagłych zmian w sytuacji; konieczność powtarzania wymaga, aby zmiany te powracały w regularnych odstępach. Tak więc *Tajemnice* nie należą do dzieł narracyjnych o prostej linii rozwoju (gdzie różne elementy intrygi kumulują się aż do momentu stworzenia najwyższego napięcia, które zostanie rozładowane przez rozwiązanie), lecz do dzieł, o jakich można by powiedzieć, że mają strukturę sinusoidalną (napięcie, odprężenie, nowe napięcie, nowe odprężenie itd.).

Tajemnice obfitują rzeczywiście w drobne dramaty — naszkicowane, częściowo rozwiązane, porzucone dla meandrów głównej linii opowiadania, jak gdyby przedstawiana historia była wielkim drzewem, którego pień stanowiłoby poszukiwanie przez Rudolfa zaginionej córki, a różne gałęzie — historia Chourineura, Saint-Rémy'ego, stosunki między Clémence, jej starym ojcem a jej macochą, epizod z Germainem i Rigolette, kolejne losy Morelów. Należy teraz postawić sobie pytanie, czy ta struktura sinusoidalna odpowiada świadomemu planowi narracji, czy też zależy ona od okoliczności zewnętrznych. Sądząc po wyznaniach wiary młodego Sue, wydaje się, że struktura ta jest zamierzona; już w związku ze swymi przygodami morskimi (od *Kernok* do *Atar-Gull* i do *Salamandre*) formułuje on teorię powieści epizodycznej [*roman à episodes*]:

> zamiast trzymać się sztywno jednej osi zainteresowania rozdzielonego na dowolną liczbę postaci, które wyruszając od początku książki muszą — chcąc nie chcąc — dojść do końca, aby przyczynić się — każda w swym zakresie — do rozwiązania ⟨... lepiej⟩ — powiada Sue — nie tworzyć zwartych bloków wokół postaci, które nie służąc za orszak konieczny dla koncepcji moralnej, będącej osią dzieła, mogłyby być porzucone po drodze, zależnie od okoliczności i wymogów logiki wydarzeń [14].

Stąd swoboda, z jaką powieściopisarz przenosi uwagę i główny wątek z jednej postaci na drugą. Bory określa ten typ powieści (pomnażającej miejsce, czas i akcję) jako „odśrodkowy" [„*centrifuge*"] i widzi

[14] E. Sue, przedmowa do: *Atar-Gull* (zob. Bory, *Eugène Sue [...]*, s. 102).

w niej charakterystyczny przykład powieści w odcinkach, która ukazując się w pewnych odstępach czasu, musi odświeżać uwagę czytelnika z tygodnia na tydzień, z dnia na dzień. Lecz nie chodzi tylko o naturalne przystosowanie struktury powieściowej do warunków właściwych określonemu gatunkowi (który jest już określony przez szczególny sposób publikacji), determinacje „rynkowe" idą znacznie dalej. Jak jeszcze zauważa Bory: „sukces przedłuża żywot". Kiełkowanie kolejnych epizodów zależy od życzeń czytelników, którzy nie chcą stracić swych bohaterów. Kształtuje się pewna dialektyka między zapotrzebowaniem rynku a strukturą intrygi, sięgająca tak daleko, że autor wykracza przeciw pewnym podstawowym wymogom opowiadania, które wydają się przecież nienaruszalne dla wszelkiej powieści „konsumpcyjnej".

Czy wątek rozwija się po linii prostej, czy sinusoidalnej, nie zmienia to istotnych reguł budowy opowiadania, jakie zostały określone przez Arystotelesa w *Poetyce* (zawiązanie, napięcie, punkt kulminacyjny, rozwiązanie i *katharsis*). Struktura sinusoidalna wynika najwyżej ze skrzyżowania się wielu intryg i zagadnienie to było już dyskutowane przez teoretyków XII i XIII wieku, pierwszych mistrzów francuskiej krytyki strukturalnej [15]. Odczuwana przez czytelnika psychologiczna potrzeba dialektyki: napięcie — rozwiązanie, jest tak duża, że nawet w najgorszej powieści w odcinkach tworzy się fałszywe napięcia i fałszywe rozwiązania. Na przykład *Le Forgeron de la Cour-Dieu* Ponsona du Terrail obfituje w dziesiątki fikcyjnych rozpoznań: autor utrzymuje swego czytelnika w napięciu, aby wreszcie ujawnić prawdę, którą sugerował już w poprzednich rozdziałach, a o której nie wie jedynie dana postać. Lecz w *Tajemnicach* dokonuje się coś więcej, coś absolutnie zdumiewającego. Rudolf, który opłakuje utraconą córkę, spotyka prostytutkę Fleur-de-Marie i wyrywa ją ze szpon Chouette. Naprowadza ją na prostą drogę, znajduje dla niej schronienie we wzorowej fermie w Bouqueval. W tym miejscu opowiadania rodzi się podejrzenie w umyśle czytelnika: a jeśli Fleur-de-Marie jest córką Rudolfa? Świetny temat, dający pole do bogatego fantazjowania, który sam Sue musiał chyba uznać za nić przewodnią swej książki. Otóż w rozdziale 15 drugiej części, doszedłszy zaledwie do jednej piątej powieści, Sue kładzie kres niepewności i informuje nas: pozostawmy teraz na uboczu ten wątek intrygi, który podejmiemy później, ponieważ czytelnik odgadnie już, że Fleur-de-Marie jest córką Rudolfa. Marnotrawstwo jest tak oczywiste, samobójstwo narracyjne do tego stopnia niemożliwe do wyjaśnie-

---

[15] Zob. E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1958. — To nie przypadek, że teksty tych teoretyków wydobyli teraz z zapomnienia strukturaliści.

nia, że dzisiejszego czytelnika wprawia to w osłupienie; inaczej musiało być jednak podczas ogłaszania kolejnych odcinków powieści. Sue był w sytuacji, która zmuszała go do prowadzenia tej historii dalej, chociaż cała machina była nakręcona na krótszy oddech narracji; napięcie nie mogłoby być utrzymane do końca, czytelnik chciał wiedzieć; rzuca się mu więc na żer rozwiązanie i wyrusza na poszukiwanie innych kruszców. Wymagania „rynku" są zaspokojone, ale właściwa intryga ponosi fiasko. Typ dystrybucji handlowej, który mógł temu gatunkowi powieściowemu dostarczyć ścisłych reguł, schodzi w tym momencie na manowce, a autor jako artysta składa broń. *Tajemnice Paryża* przestają już być powieścią — stają się taśmą montażową, która ma w sposób ciągły, wciąż powtarzany zaspokajać ciekawość czytelników. Sue nie troszczy się już odtąd o zachowanie reguł dobrej narracji i wprowadza, w miarę jak historia się rozwija, łatwe sztuczki, jakich na szczęście nie znały wielkie dzieła narracyjne XIX wieku, a które odnajdujemy — rzecz dość ciekawa — w niektórych komiksach, takich jak historia o Supermanie [16].

Na przykład to, czego nie dopowiada sama intryga, wyjaśniane jest w przypisie na dole stronicy. Dziewiąta część, rozdział 9: przypis informuje, że markiza d'Harville stawia pewne pytanie, ponieważ przybyła w przeddzień, nie może więc wiedzieć, że Rudolf rozpoznał w Fleur-de-Marie swą córkę. Epilog, rozdział 1: przypis informuje, że Fleur-de-Marie nazywa się od tej chwili Amelią, ponieważ ojciec nadał jej to imię kilka dni temu. Dziewiąta część, rozdział 2: „Czytelnik pamięta, że Chouette na chwilę przed uderzeniem Sary sądziła i powiedziała jej, że ⟨...⟩" Druga część, rozdział 17: przypisek stwierdza, że młodzieńcze miłostki Rudolfa i Sary nie są znane w Paryżu. I tak dalej. Autor przypomina to, co już powiedział, obawiając się, że czytelnik o tym zapomniał, a także dopowiada potrzebne mu teraz informacje (o faktach wcześniej przedstawionych), których dotychczas nie podał, ponieważ nie można powiedzieć wszystkiego: powieść jest makrokosmosem, przez który przewija się zbyt wiele postaci i Sue nie może utrzymać wszystkich nici w ręku. Zauważmy, że wszystkie te przypiski występują po ujawnieniu identyczności Fleur-de-Marie, które wyznacza opadanie intrygi.

Sue zachowuje się więc niekiedy jak zwykły obserwator, który nie oddziałuje na wymykający mu się świat, ale skądinąd przywłaszcza sobie boskie prawa powieściopisarza wszechwiedzącego, pobudzającego ciekawość czytelnika. Poe zauważył już, że brak mu *ars celare artem*

---

[16] Zob. moją pracę *Il mito di Superman.* W: *Apocalittici e integrati.* Milano 1964, Bompiani.

[sztuki ukrywania sztuki], że Sue nie zapomina nigdy powiedzieć czytelnikowi: „Teraz, za chwilę, zobaczycie to, co zobaczycie. Doznacie nadzwyczajnego wrażenia. Przygotujcie się, ponieważ poruszę silnie waszą wyobraźnię i wzbudzę waszą litość". Jest to krytyka bezwzględna, lecz słuszna. Sue tak się właśnie zachowuje, ponieważ jednym z głównych celów powieści „konsolacyjnej" jest wzruszanie, co można osiągnąć w dwojaki sposób. Najwygodniejsza metoda polega na mówieniu: „Uwaga na to, co się zaraz zdarzy". Druga podsuwa uciekanie się do „kiczu", to znaczy do łatwych i pozbawionych dobrego smaku efektów [17].

Łatwo dostrzec, że *Tajemnice Paryża* są nasycone „kiczem". Jakież to rzeczy spośród tych, które wcześniej już wypróbowano, wzruszają niezawodnie? Banał literacki zastosowany już z powodzeniem w innym kontekście. Banał należycie zastosowany nie tylko oddziałuje, lecz jeszcze uszlachetnia. Wywołuje natychmiast odruch warunkowy dreszczu estetycznego. Tutaj także możliwe są dwa rozwiązania. Najpierw można przywołać wrażenie doznane już i opisane przez innych. W rozdziale 14 części siódmej czytamy:

> Dla dopełnienia efektu tego obrazu niech czytelnik przypomni sobie tajemniczy, prawie fantastyczny wygląd apartamentu, w którym płomień kominka zmaga się z długimi cieniami, biegającymi po suficie i ścianach ⟨...⟩.

Pisarz uchyla się od bezpośredniego wywołania wrażenia poprzez sugestywny opis i zabiega o współudział czytelnika, odwołując się do jego uprzednich doświadczeń. Po wtóre może to być stosowanie klisz. Cała postać Cécily, jej urok i perfidia mulatki należą do egzotyczno-erotycznego arsenału pochodzenia romantycznego. Słowem, chodzi tutaj o tandetną kolorową odbitkę, skonstruowaną jednak w oparciu o pewną typologię:

> Każdy słyszał o tych barwnych dziewczętach, zgubnych dla Europejczyków, o tych urzekających wampirach, które, upajając swą ofiarę straszliwymi urokami, wysysają ją do ostatniej kropli złota i krwi i pozostawiają jej, według dobitnego wyrażenia krajowego, tylko łzy do wypicia, tylko serce do udręki.

Tutaj sytuacja jest może jeszcze gorsza, ponieważ mamy do czynienia już nie z banałem literackim, lecz z kliszą ludową. Sue, zupełnie genialny pod tym względem, wymyślił nawet „kicz" dla ubogich. Nie tworzy on marnej odbitki wcielając w płótno elementy własnej sztuki, lecz komponuje mozaikę z gotowych już odbitek: nazwano by to dzisiaj operacją „pop", przynajmniej z pewną ironiczną intencją w podtekście.

---

[17] O definicji strukturalnej „kiczu" zob. U. Eco, *La struttura del cattivo gusto.* W: jw.

Z tą właściwością stylu spokrewnione jest nawet zjawisko, które pewni krytycy, szczególnie Bory, uważają za podstawową i potężną grę archetypów: twarze niegodziwców, zgodnie z teoriami Lavatera, przypominają zwierzęta, których nazwy często zresztą są ich imionami (na przykład Chouette [Sowa]; mieszanina Harpagona-Tartuffe'a w postaci Jakuba Ferrand; para, jaką tworzą oślepiony Bakałarz i nikczemny potworek Tortillard, stanowiąca odpychającą replikę pary Edyp—Antygona; a nawet Fleur-de-Marie, „skalana dziewica" o wyraźnie romantycznym pochodzeniu). Posługuje się on niewątpliwie archetypami jak wykształcony i inteligentny wynalazca, jednak nie w tym celu, aby powieść uczynić środkiem poznania poprzez mit (jak jest u Manna), lecz by posłużyć się „modelami", które funkcjonują niezawodnie. „Kicz" jest zatem narzędziem wyobraźni i dostarcza rzeczywistości rozwiązań zgodnych z programem określonym na początku.

Wreszcie ostatnim zabiegiem, który ma zapewnić osiągnięcie efektów i ich maksymalne wyzyskanie, jest nadmierna długość scen. Śmierć Jakuba Ferrand, którego zabija *satyriasis*, przedstawiona jest z precyzją podręcznika klinicznego, z dokładnością zapisu na taśmie magnetofonowej. Powieściopisarz nie daje wyobraźniowej syntezy tego faktu: „nagrywa" go integralnie, jego trwanie wydłuża tak, że odpowiada ono rzeczywistemu trwaniu; Ferrand powtarza zdania tyle razy, ile razy umierający mógłby je powtarzać w rzeczywistości. Ale powtarzanie nie tworzy rytmu; Sue rejestruje po prostu wszystko, nie przerywając, aż czytelnik, nawet najwolniej myślący, zanurzy się bez reszty w sytuację, aby dusić się w niej wraz z bohaterem.

Struktury narracyjne tego typu są niewątpliwie wyrazem ideologicznego wyboru, jaki przypisaliśmy już Suemu, autorowi *Tajemnic*. Tak jak perspektywy informacyjne gubią się nagle w nieokreśloności powtórzeń konsolacyjnych i zjednujących, podobnie i zdarzenia muszą przystosować się do rozwiązań zmieniających ich kierunek zgodnie z pragnieniami czytelników, ale nie podważających podstaw tych zdarzeń. Byłoby rzeczą bezużyteczną stawiać sobie pytanie, czy założenia ideologiczne Suego poprzedzają narracyjny pomysł, czy też ów pomysł, poddając się wymogom rynku, narzuca powieściopisarzowi określone założenia ideologiczne. W rzeczywistości bowiem różne czynniki wzajemnie wciąż na siebie oddziałują i jedyny przedmiot weryfikacji daje nam sama książka. Byłoby więc całkowicie błędne twierdzenie, że wybór gatunku „powieści w odcinkach" prowadzi nieuchronnie do konserwatywnej i umiarkowanie reformistycznej ideologii, lub że konserwatywno-reformistyczna ideologia musi koniecznie posłużyć się powieścią

odcinkową. Można jedynie powiedzieć, że u Suego różne elementy mozaiki zespoliły się w ten właśnie sposób.

Jeśli będziemy badać „edukację” Fleur-de-Marie, staniemy w planie ideologii wobec takiego samego problemu, z jakim mamy do czynienia w planie narracji: a) istnieje prostytutka (model ustalony przez społeczeństwo mieszczańskie zgodnie z pewnymi normami); b) to świat uczynił tę dziewczynę tym, czym jest (pozostaje niewinna), lecz niemniej zhańbiła się (jest „naznaczona”); c) Rudolf przekonuje ją, że może się poprawić i prostytutka poprawia się; d) Rudolf odkrywa, że jest jego córką, księżniczką krwi.

Czytelnika wciąż zaskakują nagłe zmiany sytuacji — te jak gdyby wyładowania informacyjne. Z punktu widzenia narracji metoda ta funkcjonuje dobrze, lecz z punktu widzenia moralnych zasad czytelników sytuacja doprowadzona jest do ostatecznych granic. Jeszcze jeden krok dalej byłby niedopuszczalny. Fleur-de-Marie nie może więc panować i żyć szczęśliwie. Jakakolwiek możliwość utożsamiania się z całokształtem sytuacji powieściowej zostałaby zaprzepaszczona. Fleur-de-Marie umrze więc dręczona wyrzutami sumienia. Tego właśnie powinien oczekiwać prawomyślny czytelnik w imię sprawiedliwości boskiej i w imię poczucia przyzwoitości. Przekazywanym informacjom towarzyszy uspokajające powtarzanie kilku moralnych i grzecznościowych, cierpliwie potwierdzanych formułek. Kiedy pisarz poruszył czytelnika donosząc mu o tym, czego ten jeszcze nie wiedział, uspokaja go następnie wytrwałym powtarzaniem tego, co już wie. Mechanizm powieści wymaga, aby taki właśnie był ostateczny los Fleur-de-Marie. Wydobycie tych epizodów przez odwołanie się do rozwiązania religijnego będzie opierać się na osobistej formacji ideologicznej Suego, człowieka swego czasu.

Tutaj objawia się w pełni doskonałość analizy Marksa i Engelsa. Fleur-de-Marie odkrywa, że może się podźwignąć z upadku i dzięki blaskom swej młodości zaczyna cieszyć się ludzkim, konkretnym szczęściem; kiedy Rudolf oznajmia jej, że będzie mogła żyć na fermie w Bouqueval, prawie szaleje z radości. Stopniowo jednak, pod wpływem pobożnych aluzji pani Georges i księdza proboszcza, „ludzkie” szczęście dziewczyny przeobraża się w „nadprzyrodzony” niepokój; myśl, że jej grzech nie może być wymazany, że miłosierdzie Boga nie odmówi jej pomocy „mimo” ogromu jej błędu, a jednocześnie przekonanie, że na tej ziemi nie zazna już całkowitego uleczenia, prowadzą stopniowo nieszczęśliwą Gualezę w otchłań rozpaczy.

> Od tej chwili Maria staje się niewolnicą świadomości swych grzechów. Podczas gdy nawet w najbardziej nieszczęśliwej sytuacji potrafiła rozwinąć w sobie miłą, ludzką indywidualność i przy zewnętrznym poniżeniu była świadoma swej ludzkiej istoty jako swej prawdziwej istoty, to teraz błoto współczesnego społe-

czeństwa, które przylgnęło do niej powierzchownie, staje się dla niej jej najgłębszą istotą, a ciągła hipochondryczna samoudręka z tego powodu — obowiązkiem, zadaniem życiowym wyznaczonym przez samego Boga, celem samym w sobie jej egzystencji [18].

Podobnie jest z nawróceniem Chourineura. Dokonał on zabójstwa i także, pomimo że jest zasadniczo uczciwy, zostaje odrzucony poza ramy społeczeństwa. Rudolf ocala go mówiąc, że ma on serce i honor. Podaje mu rękę. Nagła zmiana sytuacji. Trzeba jednak później naprostować to odchylenie i sprowadzić zdarzenia do oczekiwanych granic. Pozostawmy na uboczu pierwszą obserwację Marksa i Engelsa, według której Rudolf robi z Chourineura prowokatora i posługuje się nim, by wciągnąć w zasadzkę Bakałarza; zgodziliśmy się już, że metody działania nadczłowieka były początkowo legalne. Nie ulega wątpliwości, że Rudolf robi z Chourineura „psa", niewolnika, zdolnego żyć już tylko w cieniu swego pana, bożyszcza, dla którego umiera. Chourineur odradza się wskutek poddania paternalistycznemu miłosierdziu, nie zaś przez zdobywanie nowej, niezależnej i dynamicznej świadomości.

„Edukacja" pani d'Harville nasuwa bardziej subtelny wybór: Rudolf popycha ją ku działalności społecznej, ale to rozwiązanie musi stać się prawdopodobne w oczach ogółu. Clémence będzie więc służyła biednym, ponieważ miłosierdzie jest przyjemnością, daje szlachetne i subtelne uczucie radości. Można bawić się czynieniem dobra [19]. Biedni powinni stać się rozrywką dla bogatych.

Również i ukaranie Ferranda dokona się zgodnie z przewidywaniami: był lubieżnikiem, umrze więc w płomieniach niezaspokojonej zmysłowości. Kradł wdowom i sierotom pieniądze, będzie więc musiał zwrócić je w testamencie, podyktowanym mu przez Rudolfa, zapisując swój majątek powstającemu bankowi ubogich.

Tutaj właśnie ujawnia się podstawowy rys doktryny społecznej Rudolfa, a więc i Suego. Jej pierwszym elementem jest wzorowa ferma w Bouqueval, konkretyzacja triumfującego paternalizmu. Wystarczy, by

---

[18] *Die heilige Familie*, rozdz. VIII, 2 [cyt. za: K. Marks i F. Engels. *Święta rodzina, czyli krytyka krytycznej krytyki. Przeciw Bruno Bauerowi i Spółce.* Przełożyli T. Kroński i S. Filmus. Warszawa 1957, rozdz. VIII, 2, s. 216.]

[19] „Oto wyrażenia, którymi Rudolf posługuje się w rozmowie z Clémence: »*faire attrayant*« [uczynić pociągającym], »*utiliser le goût naturel*« [zużytkować wrodzony smak], »*régler l'intrigue*« [ująć w karby intrygę], »*utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse*« [posłużyć się skłonnościami do udawania i przebiegłości], »*changer en qualités généreuses des instincts impérieux, inéxorables*« [zmienić instynkty władcze, nieubłagane w cechy szlachetne] itd.; zarówno te wyrażenia, jak same popędy, które tu przypisywane są zwłaszcza naturze kobiecej, zdradzają tajemne źródło mądrości Rudolfa — Fouriera. Wpadł mu w ręce jakiś popularny wykład nauki fourierowskiej" (*ibidem*, rozdz. VIII, 5 [cyt. jw., s. 240—241]).

czytelnik sięgnął do rozdziału 6 trzeciej części. Ferma ta jest doskonałym falansterem, zorganizowanym jednak przez właściciela, który przychodzi z pomocą bezrobotnym. Bank ubogich wywodzi się z analogicznych inspiracji, podobnie jak związane z nim teorie na temat reformy lombardów [*monts-de-piété*]: biorąc pod uwagę, że istnieje nędza i że robotnik może znaleźć się bez pracy, szukajmy sposobów przyjścia mu z pieniężną pomocą w okresach bezrobocia. Zwróci ją, gdy będzie pracował. „Kiedy pracuje — komentują autorzy *Świętej rodziny* — oddaje mi zawsze to, co otrzymuje ode mnie, gdy jest bezrobotny".

Tak samo jest z projektami zapobiegania przestępstwom, zredukowania kosztów sądowych dla nędzarzy i wreszcie z pomysłem stworzenia policji dla uczciwych, która — jak policja sądowa ma nadzór nad złoczyńcami, aresztuje ich i sądzi — czuwałaby nad uczciwymi, zapoznawałaby wspólnotę z ich dobrymi czynami, na koniec wzywałaby ich na publiczne sądy, podczas których ich dobroć byłaby uznana i wynagrodzona. Ideologię Suego można by ująć ostatecznie w sposób następujący: rozważmy, co da się uczynić dla ubogich opierając się na braterskiej współpracy klas społecznych, nie zmieniając jednak istotnych stosunków w społeczeństwie.

Powszechnie wiadomo, że ideologia ta miała politycznych poręczycieli poza powieścią w odcinkach. Powiązanie jej z „konsolacyjną" naturą powieści jest zagadnieniem, które zasługiwałoby na pogłębienie; dostarczyliśmy już zresztą narzędzi do takiej analizy. Powtórzmy, że chodzi o pokrzepienie czytelnika przez przekonanie go, iż sytuacja dramatyczna może być rozwiązana, ale przekonanie w taki sposób, aby nie przestawał identyfikować się z ogólną wymową powieści. Społeczeństwo, na którym Rudolf dokonuje chirurgicznej operacji niczym cudowny uzdrowiciel, pozostaje nie zmienione. Gdyby się zmieniło, czytelnik nie rozpoznałby się w nim i rozwiązanie — fantastyczne samo w sobie — wydałoby mu się nieprawdopodobne, a w każdym razie przeszkodziłoby mu w doznawaniu uczucia uczestnictwa [20]. Jakkolwiek by

[20] Trzeba wyznać, że trudno wprowadzić do tego schematu osobliwe teorie Suego dotyczące reformy penitencjarnej i karnej w ogólności. Ale uczestniczymy tu w swobodnej improwizacji autora na temat „reformy", w formułowaniu ideału politycznego i osobistego ideału humanitarnego wykraczającego poza ramy powieści; anegdoty przerywające bieg „melodramatu" rozwijają swe własne tematy. I tu znów odnajdujemy mechanizm: prowokacja — natychmiastowe uspokojenie. Bo prowokacją jest domaganie się zniesienia kary śmierci, ale jest propozycja, by zastąpić ją oślepieniem winnego (w ten sposób będzie on miał czas, by poznać się do ostatka, dokonać aktu skruchy i odnaleźć siebie). Prowokacją jest twierdzenie, że więzienie nie poprawia zatrzymanych, przeciwnie — demoralizuje ich; że gromadzenie w jednej sali dziesiątek przestępców skazanych na bezczynność może tylko jeszcze bardziej popsuć złych i zdemoralizować dobrych. Ale uspokajające jest zaproponowanie w zamian pojedynczej celi (która jest, jak widzimy, odpowiednikiem oślepienia).

było, żadna z rozpatrywanych reform nie przewiduje nadania nowych praw „ludowi", uważanemu bądź to za „klasy pracujące", bądź to za „klasy niebezpieczne". Sue wobec uczciwości Morela wykrzykuje:

> Czyż nie jest w końcu szlachetne, pokrzepiające pomyśleć sobie, że nie siła, nie terror, lecz jedynie zdrowy zmysł moralny powstrzymuje groźny ocean ludu, którego wylew mógłby pochłonąć całe społeczeństwo, lekceważąc jego prawa i siłę, jak rozwścieczony ocean lekceważy tamy i wały ochronne!

Reforma jest więc konieczna, aby umocnić i pobudzić opatrznościowy zmysł moralny mas pracujących. W jaki sposób? Dzięki inteligentnemu i oświeconemu czynowi „bogatych", którzy uznają się za depozytariuszy majątku, jaki ma być użyty dla wspólnego dobra, dzięki

> zbawiennemu przykładowi zjednoczenia kapitału i pracy ⟨...⟩. Ale zjednoczenia uczciwego, rozumnego, sprawiedliwego, które zapewniłoby dobrobyt rzemieślnika bez uszczerbku dla majątku bogacza ⟨...⟩ i które, tworząc żywe więzy między tymi dwiema klasami, na zawsze zapewniałoby Państwu spokój.

Spokój, przybierający w powieści masowej formę konsolacji przez powtarzanie oczekiwanego rozwiązania, w kategoriach ideologicznych staje się reformą ograniczoną tylko do takich zmian, by w zasadzie nic się nie zmieniło. Jest to więc forma porządku, który wynika z jedności w powtarzaniu, z trwałości *signifiés*. Ideologia i retoryka spotykają się i jednoczą całkowicie.

Potwierdza to techniczny aspekt, charakterystyczny dla powieści Suego: chodzi o narracyjny zabieg oparty na powtórzeniach w rodzaju: „Boże, ale jestem spragniony!"

Przywołujemy tu znaną dykteryjkę, której bohaterem jest osobnik zamęczający towarzyszy podróży nieustannym powtarzaniem: „Boże, ale jestem spragniony!" Rozdrażnieni współpodróżni rzucają się na pierwszym przystanku do drzwi wagonu i przynoszą biedakowi wszelkiego rodzaju napoje. Pociąg rusza, następuje chwila milczenia, wreszcie nieszczęśliwiec zaczyna znowu powtarzać w nieskończoność: „Boże, ale byłem spragniony!" Oto z kolei typowa scena w powieści Suego: gromada nieszczęśliwych (Morelowie, uwięziona Louve, Fleur-de-Marie, przynajmniej w trzech lub czterech sytuacjach) nie przestaje jęczeć i opowiadać ze łzami o swym beznadziejnym losie. Gdy napięcie czytelnika dochodzi już do maksimum, Rudolf — czy też jeden z jego wysłanników — przybywa i wszystko naprawia. Po czym historia zaczyna się na nowo, te same postacie rozmawiają z sobą lub z nowo przybyłymi, opowiadają, w jakim to strapieniu znajdowały się niedawno i w jaki sposób Rudolf wyrwał je z bezdennej rozpaczy.

Prawdą jest, że czytelnicy lubili powtarzanie i potwierdzanie tego,

co się zdarzyło, i że każda czytelniczka litująca się nad nieszczęśliwym bohaterem zachowałaby się podobnie, gdyby znalazła się w analogicznej sytuacji. Ukryty sens mechanizmu: „Boże, ale jestem spragniony!” wydaje się nam jednak inny — mechanizm ten pozwala sprowadzić sytuacje dokładnie do tego punktu, w którym znajdowały się one, nim zostały zmodyfikowane. Zmiana rozluźnia węzeł, lecz nie zmienia powroza.

Równowaga, porządek — przerywane informacyjną gwałtownością nagłych zmian sytuacji — zostają przywrócone w oparciu o te same podstawy emotywne, jakie istniały przedtem. Przede wszystkim nie zmieniają się postacie. Nikt nie „zmienia się” w *Tajemnicach*. Kto się nawraca — był już przedtem dobry; kto był zły — umiera nieskruszony. Nic się nie zdarza, co mogłoby kogokolwiek zaniepokoić. Czytelnik jest pokrzepiony zarówno dlatego, że dzieje się dużo nadzwyczajnych zdarzeń, jak i dlatego, że zdarzenia te w niczym nie zmieniają falującego ruchu spraw. Łzy, radość, ból, przyjemność nie przeobrażają regularnego rytmu morza. Książka wyzwala serię kompensacyjnych mechanizmów, z których najbardziej uspokajający i pocieszający jest fakt, że wszystko pozostaje na miejscu. Dokonane zmiany należą do dziedziny czystej fantastyki: Maria wstępuje na tron, Kopciuszek wychodzi z ukrycia. Ginie jednak przez nadmiar ostrożności.

Wewnątrz tego opancerzonego świata można oddać się swobodnie marzeniom: dla każdego czytelnika Rudolf znajduje się na rogu ulicy — wystarczy umiejętność czekania. Zauważono, że Sue zmarł w tym samym roku, w którym ukazała się *Pani Bovary*. Otóż *Pani Bovary* jest krytyczną relacją z życia kobiety ukształtowanej przez lekturę konsolacyjnych powieści w stylu Eugeniusza Sue, które nauczyły ją oczekiwać czegoś, co nigdy się nie urzeczywistniło. Byłoby rzeczą niesłuszną oceniać Eugeniusza Sue — człowieka i pisarza — jedynie w symbolicznym świetle tej bezlitosnej dialektyki: jest jednak faktem interesującym stwierdzenie, że nad powieścią konsumpcyjną, od Suego do naszych dni, unosi się cień mistyfikatorskiej konsolacji.

Wnioski

Jako zamknięcie przedstawimy kilka uwag, które trzeba będzie kiedyś szczegółowiej rozpatrzyć w innym miejscu.

Cała dotychczasowa analiza jest wynikiem lektury określonego czytelnika, dysponującego kilkoma narzędziami kulturowymi, które pozwoliły mu wykryć w dziele ogólne konotacje przy pomocy ścisłych kodów, zweryfikowanych z perspektywy pewnego dystansu historycznego. Wiemy dobrze, że inni czytelnicy, w epoce Suego, wcale nie rozpatrywali *Tajemnic* pod tym kątem widzenia. Nie uchwycili jej reformistycznych

konotacji i z ogólnego przekazu zapamiętali tylko najbardziej oczywiste *signifiés* (dramatyczną sytuację klas pracujących, podłość niektórych bogaczy, konieczność jakiejkolwiek zmiany itd.). To właśnie tłumaczy ustalony — jak się zdaje — wpływ *Tajemnic Paryża* na ruchy ludowe z 1848 roku. Jak pisze Bory:

> Sue — fakt niezaprzeczalny — wywarł pewien wpływ na rewolucję lutową w 1848 roku. Luty 1848 roku — to nieokiełznane saturnalia bohaterów Suego, czyli połączonych klas pracujących i klas niebezpiecznych, poprzez Paryż *Tajemnic*[21].

Nie należy tracić z pola widzenia reguły charakterystycznej dla każdej analizy środków masowej komunikacji (wśród których powieść popularna jest jednym z pierwszych ważnych przykładów): przekaz, wypracowany przez elitę kulturalną (grupę kulturową albo wyspecjalizowany organ, pozostający pod wpływem grupy sprawującej władzę ekonomiczną lub polityczną) jest ustrukturowany jako funkcja określonych „kodów wyjściowych", lecz przyjmują go różne grupy użytkowników i interpretują na podstawie innych kodów, które są „kodami adresatów". W procesie tym *signifiés* podlegają często wypaczeniom i filtracjom, które całkowicie zmieniają „pragmatyczną" funkcję przekazu. Dlatego wszelka lektura semiologiczna dzieła sztuki musi być uzupełniona kontrolą „w terenie". Analiza semiologiczna wykrywa *signifiés* w chwili nadawania przekazu; weryfikacja „w terenie" winna ustalić, jakie nowe *signifiés* przypisane zostają przekazowi jako strukturze znaczącej w chwili odbioru.

Nasze badania dotyczyły dzieła sztuki rozrywkowej, korzystającego obficie z rozwiązań standardowych i nie dążącego do osiągnięcia formalnej złożoności, typowej dla dzieła sztuki w pełnym znaczeniu tego terminu. W *Tajemnicach* powiązania między ideologią a strukturą znaczącą (między ideologią a retoryką) narzucały się już przy pierwszej lekturze, a badanie struktur narracyjnych służyło tylko lepszemu wyjaśnieniu kilku hipotez, dostępnych każdemu uważnemu czytelnikowi. Badanie tego typu byłoby z pewnością znacznie trudniejsze, gdyby dotyczyło dzieł bardziej złożonych — do tego stopnia, że można by sądzić, iż sposoby opisu strukturalnego dadzą się zastosować jedynie do dzieł „prostych" (stereotypowych i wyraźnie określonych przez motywacje zbiorowe), nie zaś do dzieł „złożonych", w których indywidualne i nowatorskie rozwiązanie „geniusza" odgrywa znacznie większą rolę.

Odpowiemy, że: a) ostateczną odpowiedź będzie można dać dopiero

---

[21] Bory, *Présentations des „Mystères de Paris"*.

wówczas, gdy tego rodzaju analizy zostaną przeprowadzone na większą skalę, w sposób bardziej systematyczny i na wszystkich poziomach, ale z tego właśnie powodu należy rozpocząć od skromniejszych poziomów, gdzie weryfikacje są łatwiejsze; b) zarzut byłby uzasadniony, gdyby analiza strukturalna dzieła zmierzała wyłącznie do wykrycia uniwersalnych konstant opowiadania: wówczas rzeczywiście nie pomogłaby wyjaśnić przypadków naznaczonych głębokim indywidualnym piętnem; jeśli jednak — jak było to w naszym przypadku — analiza stara się wykryć, w jaki sposób przyjęte hipotetycznie konstanty zmieniają się w konkretnej sytuacji społeczno-historycznej (a więc w jaki sposób schematy przeobrażają się lub modyfikują, nawet w dziełach posługujących się stereotypami), to metoda taka — nawet jeśli wstępnie i próbnie zastosowana do dzieł standardowych — powinna nam dostarczyć narzędzi potrzebnych do zrozumienia każdego typu narracyjnego przekazu.

Przełożył *Władysław Kwiatkowski*

Pamiętnik Literacki XLII, 1971, z. 1

Paulina Buchwald-Pelcowa, SATYRA CZASÓW SASKICH. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 348, 2 nlb. + 5 wklejek ilustr. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Studia Staropolskie". Komitet redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (sekr. redakcji) i Jerzy Ziomek. T. XXV.

W serii „Studia Staropolskie" ukazała się książka niesłychanie potrzebna. Paulina Buchwald-Pelcowa daje pierwsze na tak szerokim materiale oparte całościowe ujęcie satyry schyłku XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Jak wiadomo, dotąd prócz ujęć cząstkowych i nieocenionej bibliografii zestawionej przez Juliusza Nowaka-Dłużewskiego[1] mieliśmy jedynie syntezy podręcznikowe, z natury rzeczy bardzo lakoniczne.

Autorkę *Satyry czasów saskich* interesują nie tylko utwory satyryczne *sensu stricto*, wciąga ona w obręb swoich rozważań także publicystykę polityczną i patriotyczną, prozaiczną i wierszowaną, traktaty polityczno-polemiczne i moralistyczne — a więc wszystkie te utwory, w których da się uchwycić założenie satyryczne przynajmniej pewnych partii tekstu. Burzliwe lata bezkrólewia po śmierci Sobieskiego, lata podwójnej elekcji i wojny północnej, spowodowały prawdziwy zalew ulotnej i ściśle aktualnej literatury politycznej, najczęściej paszkwilanckiej. Książka Pelcowej skrupulatnie rejestruje te utwory, rozproszone po rękopisach, systematyzuje je, w większości przypadków przynosi ich pierwszą analizę. Imponujący indeks tytułów dowodnie świadczy o podjętym trudzie przewertowania setek rękopisów. Ponieważ jest to materiał literacki mało znany lub w ogóle nie znany, warto byłoby dołączyć jeszcze indeks incipitów, z podziałem na utwory prozaiczne i wierszowane (może osobno — dramatyczne?). Wiadomo, że ulotne utwory rozchodziły się drogą rękopiśmienną i kopiści często ingerowali w tekst dość bezceremonialnie. Jak to wielokrotnie odnotowuje autorka w przypisach, te same utwory występują pod różnymi tytułami, często także w wersji zmienionej, skróconej lub rozszerzonej, wreszcie — zaktualizowanej. Incipit na ogół pozostaje elementem względnie stałym. Indeks incipitów opatrzony adnotacjami o liczbie znanych kopii, skrótach i przeróbkach poszczególnych tekstów byłby nieocenionym informatorem w zakresie popularności, wzajemnych związków i zasięgu oddziaływania tych utworów, a jednocześnie znakomitym przewodnikiem po obfitym materiale wyzyskanym w książce. Tak ułożony indeks tylko w pewnym stopniu dublowałby materiał zawarty w *Bibliografii* Nowaka-Dłużewskiego, ponieważ ta ostatnia incipitów nie podaje, nie rejestruje prozy oraz, oczywiście, satyry obyczajowej.

---

[1] J. Nowak-Dłużewski, *Bibliografia staropolskiej okolicznościowej poezji politycznej XVI—XVIII w.* Warszawa 1964.

Obszerny rozdział 1 poświęca Pelcowa teorii satyry. Następnie, przyjmując z pewnymi zastrzeżeniami konwencjonalny podział na satyrę polityczną i obyczajową, analizuje wyodrębnione grupy utworów. Zastrzeżenia wobec takiego podziału są zrozumiałe, gdyż nie da się on przeprowadzić ściśle w obrębie badanych tekstów. Jednakże jako zabieg porządkujący materiał z punktu widzenia późniejszej ewolucji satyry — jest w pełni uprawniony. Założony porządek postępowania wykłada autorka na s. 56: „utwory satyryczne czasów saskich poddawane będą dwojakiemu oglądowi. Ze względu na ich funkcje praktyczne i ze względu na ich morfologię, kształt kompozycyjny. W pewnych punktach te dwa aspekty, dwie płaszczyzny będą analizowane i rozpatrywane oddzielnie, w innych — łącznie".

Zastosowana metoda nie w pełni sprawdziła się w tekście pracy. Obok bardzo ciekawych analiz (np. satyry *Małpa-człowiek* na s. 98—120), w których w centrum zainteresowania znalazły się „sposoby mówienia" w satyrze, w innych partiach książki (np. rozdz. 5, *Satyra w służbie polityki*) na plan pierwszy wysunęły się zagadnienia bardziej interesujące historyka. Oczywiście dla historyka literatury istotne jest stwierdzenie zaangażowania pisarzy i ich utworów w życie społeczne, ale najważniejsze pozostają problemy ściśle literackie: jak i w jakich formach literackich manifestuje się owo zaangażowanie. Systematyka utworów według tematów — z natury rzeczy powoduje swoiste przeakcentowanie interpretacyjne, przewagę problemów historycznych nad literackimi. Rozdzielność analizy dwu aspektów (funkcji i kompozycji) niosła ze sobą niebezpieczeństwo powtórzeń, których, niestety, nie udało się autorce uniknąć. Pewne sprawy, nie najważniejsze zresztą, powtarzają się w książce ze szkodą dla zwięzłości wykładu (np. rozróżnienie satyra—paszkwil na s. 46—47, 55, 187—188 i innych). W przypadku analiz *Małpy-człowieka* i *Fizyjognomii życia człowieka*, utworów wysoko ocenianych przez badaczkę, sztuczność podziału na „analizę treści" i „analizę formy" jest szczególnie jaskrawa. Dość powiedzieć, że omówienie *Małpy-człowieka* zajmuje s. 58—71, 98—120, 308—310 i wielokrotnie powraca na innych stronicach, ponieważ utwór jest traktowany w pewnym sensie jako wzorcowy, ale czytelnik nie otrzymuje jednolitego, skończonego obrazu tego tekstu.

Następne założenie, omawiania tylko wartościowych literacko utworów (s. 9), zbyt często przekształca się w pułapkę. Oczywiście każdy, kto kiedykolwiek miał do czynienia z sylwami szlacheckimi, wie, ile w nich literackiego śmiecia. Ale powtarzające się oceny (szczególnie w rozdz. 5) — nie egzemplifikowane, podawane bez dowodu, nie tyle może podważają zaufanie czytelnika, co po prostu niedostatecznie informują.

W tym olbrzymim materiale, jaki obejmuje książka Pelcowej, niesłychanie istotna staje się zasada doboru i systematyki tekstów. Jak wiadomo, „satyryczność" występuje na obszarze całej literatury, pojawia się więc bardzo trudny teoretycznie problem wyodrębnienia domeny satyry, wytypowania i opisania jej gatunków podstawowych w okresie staropolskim. Jak słusznie stwierdza autorka, dziedzinami literatury pokrewnymi satyrze są w staropolszczyźnie: traktaty parenetyczne i kaznodziejstwo (m. in. przez swoisty dla nich i dla satyry dydaktyzm), publicystyka polityczna i patriotyczna (prozaiczna i wierszowana) oraz liryka patriotyczna — w których elementy satyrycznie konstruowanej krytyki współczesności pojawiają się bardzo często.

Nie sądzę, aby udało się kiedykolwiek precyzyjnie wypreparować z tego pogranicza utwory o bezspornej przynależności do satyry. Niemniej rozróżnienie „utworów satyrycznych" i utworów posługujących się elementami satyry (tych, w których satyryczność nie jest elementem struktury gatunkowej) da się przeprowadzić nawet przy obecnym stanie badań nad gatunkami w literaturze staropolskiej. Podstawową trud-

nością jest oczywiście brak poetyki sformułowanej lub rozmijanie się nakazów poetyki normatywnej z praktyką poetycką. Pelcowa stwierdza ten stan rzeczy w zakończeniu rozdziału 1, który stanowi przegląd teoretycznych wypowiedzi o satyrze w poetykach polskich i obcych. Badanie świadomości literackiej twórców i odbiorców, wyrażającej się np. w stosowaniu nazw gatunkowych, prowadzi do odkrycia pewnej dezorientacji, uchwytnej szczególnie na terenie nazw gatunków nie skodyfikowanych przez poetyki normatywne. Przykłady dumy i lamentu są dostatecznie pouczające. W przypadku satyry politycznej i aktualnej liryki patriotycznej, które były kolportowane najczęściej drogą rękopiśmienną, trudno dziś ustalić, czy nazwa gatunkowa położona w tytule utworu pochodzi od autora, czy od któregoś kopisty (zob. np. s. 253, przypis 342). Badacz „skazany" jest więc na analizowanie poetyki immanentnej utworów i łączenie ich w grupy (gatunki i odmiany gatunkowe) na podstawie wewnętrznych prawidłowości ich struktur. W tej sytuacji trudno wypowiadać same twierdzenia bezdyskusyjne. Podejmę więc dyskusję z tymi stwierdzeniami, które wydają mi się najbardziej wątpliwe, a dotyczą: lamentu satyrycznego, parodii i trawestacji, „świata na opak".

Potraktowanie przez Pelcową lamentu patriotyczno-politycznego jako gatunku satyrycznego (omówieniu relacji satyra—lament poświęcony jest rozdz. 4, „*Łzami by pisać potrzeba*"; tu wprowadzono termin „lament satyryczny") mimo licznych zastrzeżeń autorki budzi pewne wątpliwości. Przede wszystkim dlatego, że jest sprzeczne z wyłożoną na s. 7 koncepcją satyryczności, której istotne elementy to: ośmieszenie, szyderstwo, deformacja. Sądzę, że pojawienie się elementu satyryczności w strukturze gatunkowej lamentu jest okazjonalne, wynika z podobieństwa (lecz nie identyczności) sytuacji podmiotu wobec przedmiotu wypowiedzi. Podstawowe różnice występują w konstrukcji podmiotu mówiącego (niezależnie od tego, czy autor ukształtował podmiot jako postać alegoryczną, reprezentanta pewnej społeczności — np. „syna koronnego", czy też mówi „od siebie") i typie napięcia między nadawcą a odbiorcą. Podmiot w lamencie jest typowym podmiotem lirycznym; monolog — skargą, odwołującą się do współczucia słuchaczy i wszystkie zastosowane sposoby kształtowania wypowiedzi zmierzają do wywołania „litości i trwogi" wirtualnego odbiorcy. Są to ślady pierwotnej struktury gatunkowej, związanej genetycznie z opłakiwaniem zmarłych. Natomiast sytuacja, w której znajduje się podmiot, zarazem motywująca monolog i będąca przedmiotem oceny w wypowiedzi, jest, podobnie jak w satyrze, odczuwana jako nieznośna. Jej opis pełni jednak odmienne funkcje: w lamencie wynika z niej skarga i współczucie, w satyrze — *indignatio*, wywołane przez gniew i oburzenie bądź drwinę (ośmieszenie). Przy tym podmiot mówiący w satyrze znajduje się jakby „na zewnątrz", ma pewien dystans wobec przedmiotu wypowiedzi i apeluje raczej do intelektu czytelnika niż do uczucia.

Ocena rzeczywistości przedstawionej w lamencie (zawsze) i w satyrze (niekiedy) odbywa się poprzez przeciwstawienie, ale odmiennie skonstruowane. W lamencie: tego, co było — współczesności; w satyrze: tego, co być powinno — temu, co jest. To ostatnie często zamienia się w opozycję przeszłości i współczesności, gdy autor uznaje przeszłość za epokę wzorcową. Często też bywa milcząco zakładane, nie eksplikowane — podczas gdy w lamencie jest podstawowym sposobem budzenia współczucia czytelnika. Obydwa monologi, lamentowy i satyryczny, mogą być konstruowane retorycznie, zawsze jednak istotną różnicą pozostaje tonacja uczuciowa, kształtująca spodziewany typ rekacji odbiorcy.

Elementy satyryczności w lamencie mogły się pojawiać w opisie sytuacji, zwykle wtedy, gdy do monologu został wprowadzony negatywny bohater. Tak było w omawianym przez Pełcową (s. 149—153) *Lamencie strapionej Ojczyzny [...]* W. S. Chróś-

cińskiego (satyrycznie ujęte sylwetki kandydatów do korony). Natomiast stwierdzenie „satyrycznego założenia" w *Lamencie Prowincji Polskich [...]* D. Rudnickiego (s. 161) jest nieporozumieniem, bo przecież nie każde „narzekanie" na rzeczywistość jest satyryczne!

Wśród bardzo licznych staropolskich lamentów polityczno-patriotycznych znajdziemy również i takie, w których żywioł satyryczności zagarnia całe partie utworu. Ale, jak sądzę, zachodzi tu indywidualna (i daleko idąca) modyfikacja struktury typowej. Wydaje się również, że jeden z wariantów takiej modyfikacji moglibyśmy potraktować jako parodię lamentu. Są to takie utwory, w których podmiot mówiący został potraktowany satyrycznie, tzn. ośmieszony lub skompromitowany, co naruszyło istotną cechę strukturalną lamentu, jaką jest powaga wypowiedzi oraz identyfikacja uczuciowa podmiotu i odbiorcy (np. cz. 1 *Skarg kilku dam [...]* E. Drużbackiej lub *Lament króla szwedzkiego w Polszcze będącego 1702* i wiele innych). Omawiając utwory tego typu Pelcowa używa określenia „lament potraktowany parodystycznie" i słusznie stwierdza, że forma lamentu jest tylko maską (s. 165). Proponowałabym jednak ograniczyć stosowanie nazwy „lament satyryczny" tylko do tych utworów i traktować je jako odmianę gatunkową lamentu.

Problem parodii pojawia się w tych partiach książki, w których omawiane są utwory nawiązujące do innych form literackich lub piśmienniczych (dramat, traktat, list, mowa). Zatrzymam się przy analizie utworów takich, jak *Komedyja światu polskiemu wystawiona [...]*, *Polska [...] utrapiona. W Wenecyi na operze włoskiej manijerą włoską i stylem wykształtowana [...]* oraz *Tragedyja Piast kandydat żałosny [...]*, a więc przy utworach nawiązujących do gatunków dramatycznych. Pelcowa z pewnym niezdecydowaniem określa te teksty terminami: parodia, trawestacja, utwory nawiązujące do form scenicznych — by wreszcie na s. 312 przesądzić sprawę, zaliczając je do parodii (*sensu largo*). Zastosowanie terminu „parodia" w odniesieniu do utworów literatury staropolskiej było wielokrotnie dyskutowane [2], ostatnio w odniesieniu do stylizacji biblijnych [3]. Autorka *Satyry czasów saskich* omawiając relację traktat—satyra (s. 97) odwołuje się do artykułu Henryka Markiewicza i stwierdza, że omawiane przez nią teksty odpowiadają pierwszemu i trzeciemu znaczeniu terminu „parodia", zaś na s. 312 — mowa tylko o znaczeniu trzecim [4]. Nie dodano jednak zastrzeżenia w tej sytuacji bezwzględnie koniecznego, że znaczenie to odpowiada terminowi „trawestacja". Tę ostatnią niektórzy teoretycy uznają za odmianę parodii — lub, jak wynika z dalszych wywodów Markiewicza, za gatunek graniczny wobec parodii (tzn. istnieją trawestacje nie będące parodiami) [5].

O ile można dostrzec pewne podobieństwo konstrukcyjne (w sensie odwołania się do „poważnego" utworu literackiego) między traktatem satyrycznym a poematem heroikomicznym (s. 97), to sytuacja takich utworów jak *Komedyja światu polskiemu wystawiona [...]* jest bardziej skomplikowana. *Komedyja [...]*, *Polska [...] utrapiona [...]*, *Tragedyja Piast kandydat żałosny [...]*, które według Pelcowej są parodiami sumariuszy teatralnych (s. 194), wykazują rzeczywiście pewne podobieństwo do parodii o szerokim adresie (parodia odmiany gatunkowej) [6]. Jest to jednak podobień-

[2] Zob. np. W. Kubacki, *Żeglarz i pielgrzym*. Warszawa 1954.

[3] Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*. Warszawa 1962, s. 156 n.

[4] H. Markiewicz, *Parodia a inne gatunki literackie. (Problemy terminologiczne)*. „Dialog" 1967, nr 11, s. 73: „Satyra będąca naśladowaniem lub przeróbką poważnego wzorca, skierowana przeciw obiektowi innemu niż wzorzec".

[5] *Ibidem*, s. 74.

[6] Rozróżnienie „adresu parodii" i „wzorca parodystycznego" wprowadzam za

stwo tylko w zakresie identyfikacji wzorca (dramatyczna budowa tekstu, podział na akty i sceny). Ale cechą dystynktywną parodii jest współwystępowanie identyfikacji wzorca parodystycznego i negacji, która jest swoistym przewartościowaniem elementów wzorca [7]. W naszym przypadku przeniesione w obręb utworu satyrycznego niektóre konwencje sumariusza teatralnego nie zostały w żaden sposób zanegowane (pozostają neutralne wobec negacji). Negacja dotyczy więc nie samego wzorca, lecz zjawisk rzeczywistości, wprowadzonych w świat przedstawiony utworu i jego konstrukcją odpowiednio zwaloryzowanych. Identyfikowane w strukturze utworu elementy wzorca są aktywne wobec „materiału", pełnią funkcję potęgującą satyryczną krytykę rzeczywistości.

W literaturze staropolskiej pojawiały się parodie o szerokim jak i wąskim adresie, a także parafrazy. Pierwsze to choćby minucje sowiźrzalskie, w których zanegowany (sparodiowany) został wzorzec gatunkowy minucji; drugie — to np. analizowane przez Czesława Hernasa parodie utworów Czahrowskiego, Śmiadeckiego i *Dystychów Katona* w *Nowym Sowiźrzale* Jana z Kijan [8]. Parafrazą pieśni postnej jest np. *Rozmyślanie wielkopostne w Polszcze 1699*, gdzie „Identyfikacja służy [...] przywołaniu wzorca, który jest wykorzystany w celu kompromitacji innego obiektu" [9]. Zestawienie przytoczonych tu tekstów z *Tragedyją Piast kandydat żałosny [...]* np. unaocznia podstawowe różnice w typie nawiązania do obcego tekstu. Pelcowa zresztą wielokrotnie zastrzega się, że „parodie sumariuszy" (i inne „parodie") nie ośmieszają wzorca (m. in. s. 312 n.) — wobec tego w dzisiejszym rozumieniu terminu parodiami nie są.

Wprawdzie aż do XVIII w. funkcjonował termin „parodia" na oznaczenie „przeróbki poważnego utworu w celach satyrycznych, skierowanej jednak nie przeciw wzorcowi, lecz współczesnym zjawiskom politycznym, religijnym czy obyczajowym", lub „przeróbki poważnego utworu na poważny utwór innej treści" [10], można by więc postawić zagadnienie następująco: teksty takie, jak *Komedyja [...]*, *Polska [...] utrapiona [...]*, *Tragedyja Piast kandydat żałosny [...]*, były w świadomości literackiej XVIII w. parodiami. Ten fakt świadomości teoretycznej uznalibyśmy za potwierdzony, gdyby istniały teksty tego typu tytułowane „parodia" lub wypowiedzi określające je jako parodie. Ale badacz starych tekstów nie może nazywać ich parodiami bez poczynienia koniecznych zastrzeżeń, pod groźbą dezinformacji czytelnika. Natomiast w żadnym sensie, ani tradycyjnym, ani współczesnym, nie można mówić o „parodii gry w karty" (s. 246). O parodii mówimy zawsze w odniesieniu do form wypowiedzi (zjawisk językowych), ponadto w tzw. pikietach gra w karty nie została w żaden sposób wykpiona, tylko metaforycznie przedstawiono akcję polityczną jako grę w karty. Zresztą do dziś ślady rozumienia polityki jako gry, hazardu zachowały się w związku frazeologicznym „atut polityczny".

Proponowałabym wobec tego termin trawestacja, gdyż określenie „utwory nawiązujące do form scenicznych" wydaje się zbyt omowne i przesadnie ostrożne. W tradycyjnym rozumieniu tego terminu trawestacja nie ośmieszała wzorca [11], współ-

---

A. B e r e z ą (*Parodia wobec struktury groteski*. W zbiorze: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Wrocław 1965, s. 252—264).

[7] Zob. A. B e r e z a, *Problemy teorii stylizacji w satyrze*. Wrocław 1966, s. 75.

[8] Zob. Cz. H e r n a s, *Tropami Jana z Kijan*. „Pamiętnik Literacki" 1953, z. 1, s. 124—132.

[9] B e r e z a, *Problemy teorii stylizacji w satyrze*, s. 78.

[10] M a r k i e w i c z, *op. cit.*, s. 69.

[11] Zob. *ibidem*, s. 70.

cześnie również uważa się, że element negacji wzorca nie występuje w niej bezwyjątkowo[12], toteż trawestacja może nie należeć do parodii. Zgłoszona tu propozycja zastosowania tego terminu byłaby więc zgodna z jego konotacją dawną i współczesną, z tym że zamiast naśladowania konwencji stylistycznych mamy do czynienia z naśladowaniem konwencji gatunkowych. Postępując jeszcze przezorniej, można by używać terminu „adaptacja", który nie jest semantycznie obciążony żadnym związkiem z parodią.

Z zagadnieniem parodii wiąże się ściśle problematyka „świata na opak"[13]. Jako cechę dystynktywną autorka wskazuje (s. 303 n.) szeroko pojętą „absurdalność", będącą właściwością zarówno fikcji literackiej, jak i rzeczywistości społecznej. Przekonanie o opaczności świata bywało w literaturze staropolskiej wypowiadane dość często, serio czy żartem, żeby przypomnieć tylko popularny utwór wyśmiewający Mazurów, o inc. „Opak teraz świat idzie"[14]. Pogląd ten wynikał z przekonania, że świat z upływem lat „starzeje się" i zmienia na gorsze. „Co dalej, to gorzej" — skarży się Mazur w cytowanym tekście. Termin „świat na opak" spopularyzował Stanisław Grzeszczuk w swoich studiach o literaturze sowiźrzalskiej[15], jednak tylko w odniesieniu do groteski. Wydaje się, że autorka *Satyry czasów saskich* niebezpiecznie rozszerza granice stosowalności tego terminu.

Rzeczywistość przedstawiona w satyrze jest „światem na opak" nie wobec historycznie istniejącej rzeczywistości pozaliterackiej, lecz wobec idealnego wzorca, istniejącego w świadomości autora lub w świadomości społecznej pewnej grupy. Typ związków zachodzących między elementami rzeczywistości przedstawionej odpowiada związkom rzeczywistym, choć same zjawiska przedstawione ulegają daleko idącej deformacji (karykaturalność). Natomiast świat przedstawiony groteski jest „światem na opak" wobec rzeczywistości pozaliterackiej. Absurdalność i „opaczność" wynikają z wprowadzenia między rzeczami takich typów związków, jakich „w życiu nie bywa", stąd „nieodpowiedniość" fikcji wobec konkretnie istniejącej rzeczywistości.

Nie każda absurdalność stanowi cechę konstytutywną „świata na opak", tj. groteski. Nie ma racji autorka, kiedy stwierdza: „Ale elementów świata na wywrót doszukujemy się też w paradoksalnych sentencjach *De vanitate consiliorum* »Salomona polskiego«, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, mieszającego zalecenia realne z wykazywaniem absurdalności wszelkiego porządku państwowego i praw [...]" (s. 303—304). W dziele Lubomirskiego jest to absurdalność istniejącej poza literaturą rzeczywistości wobec „zdroworozsądkowego" wzorca autora lub też urządzeń prawnych innych grup etnicznych, uznanych za wzorcowe. Taka absurdalność jest cechą całej satyry. Natomiast kiedy Maciek idzie do wsi po siekierę, aby się wyrąbać z dziupli, do której wlazł po pieczone ptaszki[16] — to fikcja jest absurdalna w świetle praw rządzących rzeczywistością, jest „światem na opak". Przypisanie c a ł e j satyrze własności konstruowania „świata na opak" prowadzi do zatarcia

---

[12] Zob. B e r e z a, *Problemy teorii stylizacji w satyrze*, s. 77—78.

[13] O parodii i grotesce jako gatunkach „korespondujących" zob. B e r e z a, *Pariodia wobec struktury groteski.*

[14] Zob. Cz. H e r n a s, *W kalinowym lesie*. T. 2. Warszawa 1965, s. 118—120.

[15] S. G r z e s z c z u k: wstęp do: *Antologia literatury sowiźrzalskiej XVI i XVII wieku*. Wrocław 1966, s. CXIII n. BN I 186; *Błazeńskie zwierciadło*. Kraków 1970, rozdz. 9.

[16] Zob. *Peregrynacyja Maćkowa*. W: *Antologia literatury sowiźrzalskiej XVI i XVII wieku*, s. 556.

różnic między gatunkami satyrycznymi i w konsekwencji zaciemnia obraz mało przecież zbadanego działu literatury saskiej.

W ostatnim rozdziale książki, *Świat na opak a dążenia pozytywne*, pisze Pelcowa o konserwatyzmie satyry saskiej — niewątpliwie słusznie, choć wolałabym termin „tradycjonalizm". Satyrykom tego okresu nie chodzi przecież o utrzymanie *status quo*, wręcz przeciwnie. Tyle że wzorca dla współczesności szukają nie w nowych koncepcjach, lecz w tradycji właśnie, odwołują się do poglądów utrwalonych w publicystyce, satyrze, literaturze moralistycznej co najmniej od *Satyra* Kochanowskiego. Pelcowa uchyla się od rekonstrukcji wzorca czy wzorców, obowiązujących w satyrze saskiej, mimo że zgromadziła wszystkie elemeny potrzebne do tej rekonstrukcji, odwołując się do nich przy analizie poszczególnych tekstów. Stwierdza także ścisły związek satyry staropolskiej z parenezą i słusznie zauważa, że nawet wtedy, gdy wzorzec nie jest wyrażony wprost, daje się on odczytać z „naganionego" (s. 306—307). Sądzę, że problem wzorca stanowi zagadnienie kapitalne dla satyry, zwłaszcza w interesującym nas okresie, że można by go przyjąć za kategorię porządkującą. Epoka saska jest przecież epoką schyłku i zarazem przejścia do Oświecenia. To, co zapowiada nowy okres, toruje sobie drogę w różnych gałęziach piśmiennictwa, także w satyrze. Do bardzo słusznych spostrzeżeń zawartych w rozdziale 6, *Kształtowanie się nowego modelu satyry*, dodałabym jedno dopowiedzenie: że jest to przede wszystkim zmiana proponowanego przez satyrę wzorca idealnego.

Pisarze sascy odziedziczyli po swych poprzednikach dwa zasadnicze przekonania jako podstawę światopoglądową krytyki współczesności: pierwsze z nich dotyczy roli czasu, historycznego dziania się, drugie — istnienia epoki wzorcowej, swoistego „złotego wieku". W satyrze i moralistyce staropolskiej ugruntował się pogląd, że z upływem czasu następuje degresja ludzkich możliwości i ludzkiej natury [17], co np. Jabłonowski określa następująco: „*aetas aetate deterior subit*, a po polsku mówiąc: coraz to się świat psuje [...] [18]. Nie chodzi nam w tej chwili o genezę takich zapatrywań [19], lecz o stopień ich powszechności i utrwalenia w społecznej świadomości. Dla wieku XVIII były to przekonania tradycjonalne, przyjmowane na zasadzie inercji, zupełnie skonwencjonalizowane; toteż zostały całkowicie odrzucone przez Oświecenie. Z takiej koncepcji historycznego dziania się wynikało przekonanie o istnieniu epoki wzorcowej, jakiegoś ideału „*in illo tempore*" — była to epoka sarmackich przodków, zarazem rycerska i ziemiańska. Wtedy to cnotliwi przodkowie ustanowili podstawowe instytucje i prawa szlacheckie, zostali także przez Boga wynagrodzeni „złotą wolnością" i szczególną opieką. Autor *Małpy-człowieka* stwierdzał jako rzecz całkowicie zrozumiałą i pewną, że pod tarczą dawnych rycerzy „sam Bóg z patronami świętymi za nas i dla nas dokazywał cudownie" [20].

---

17 Bardzo interesujące wywody S. Klonowica ze wstępu do *Victoria Deorum* cytuje Pelcowa na s. 38—39. Zob. też J. Jurkowski, *Lech wzbudzony [...]*. W: *Utwory panegiryczne i satyryczne*. Wrocław 1969, s. 244. BPP, B 18:

> Rozrodził się świat w złościach, nad dziady ojcowie
> Gorszy was gorszych rodzą, z was stokroć synowie
> Okrutniejszy, marniejszy [...]

18 S. Jabłonowski, *Skrupuł bez skrupułu w Polszcze*. Kraków 1858, s. 13.

19 Zob. K. Pomian: *Historia między retoryką a teologią*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" t. 9 (1964); *Przeszłość jako przedmiot wiary*. Warszawa 1968.

20 „*Małpa-człowiek w cnotach, obyczajach i kroju*". *Anonimowa satyra z początku XVIII w.* „Archiwum Literackie" VI (1962), s. 284.

Ten wzorcowy model był w satyrze przeciwstawiany współczesności: model rycerski — zniewieściałości szlachty („Skowaliście ojcowskie granaty na pługi", jak pisał Kochanowski i wielu innych, Potocki np.); model ziemiański — życiu dworskiemu i miejskiemu [21]; „prostota" i cnotliwe ubóstwo przodków — zbytkowi i przepychowi strojów, bankietów, klejnotów, wnoszonemu do kraju przez złych cudzoziemców [22].

Główne zarysy tego wzorca, dalekiego zresztą od spójności i ulegającego różnym przemianom, co najmniej od początku XVII w. utrwaliły się w świadomości społecznej, były wspólnym dobrem twórców i odbiorców. Z tego modelu wynikał bardzo charakterystyczny brak rozgraniczenia satyry obyczajowej i politycznej — zdaniem satyryków staropolskich, nowa moda na damskie kiecki była groźna dla całości państwa tak samo jak nowa wiara, cudzoziemskie obyczaje itp., ponieważ zmiana jednego elementu wzorca („staropolskiej prostoty") prowadziła do jego całkowitej dekompozycji. Tak więc nie tylko szerokie pojmowanie „obyczaju" w staropolszczyźnie (s. 56) przyczyniało się do traktowania wszystkich nagannych przejawów życia *sub specie* całości ojczyzny; tym bardziej mieszanie funkcji satyry politycznej i obyczajowej nie było zabiegiem „poznawczo i ideowo fałszywym" (s. 88) — w świadomości autorów, naturalnie. Źródłem tej postawy było przekonanie, że odejście w najmniejszej mierze od wzorca cnotliwych przodków musi doprowadzić do katastrofy. Dowodzi tego choćby waloryzacja uczuciowa przymiotnika „staropolski" i jego funkcjonowanie w satyrze.

U początków w. XVII niektórzy pisarze sądzili, że możliwy będzie powrót do dawnej świetności, nowy „złoty wiek", oczywiście po spełnieniu pewnych warunków [23]. Pesymizm saskiej satyry opierał się przede wszystkim na przekonaniu, że „zepsucie" świata uniemożliwia powrót do „dawnych dobrych czasów". Ponowne nadejście „złotego wieku" może sprawić tylko Bóg, który, zgodnie z prowidencjalną koncepcją historii, nieustannie ingeruje w dzieje, nagradzając i karząc postępowanie społeczności [24]. W ramach takiej koncepcji historycznego dziania się, wyłożonej w pierwszych strofach *Lamentu strapionej ojczyzny* Chróścińskiego, nie było „pęknięciem" (s. 150) końcowe westchnienie „zbaw nas od Kontego". Skoro Bóg „królewskimi dyryguje trony i na wspaniałe wsadza majestaty", w pełni uzasadniona była prośba o pominięcie jednego z kandydatów.

Problematykę degresji, zepsucia, wyrażano w satyrze i na obszarach pokrewnych najczęściej przy pomocy przeciwstawienia: „Już dzisiejszy Sarmate tak różni od dawnych / Jak grubi Tatarowie od Rzymianów sławnych" [25], często rozbudowywanego [26], gdzie wzorzec „cnotliwych przodków", „staropolska cnota", „staropolska pro-

---

[21] Zob. S. Kot, *Urok wsi i życia ziemiańskiego w poezji staropolskiej*. Warszawa 1937.

[22] Zob. wypowiedzi Jurkowskiego w *Lechu wzbudzonym [...]* i *Chorągwi Wandalinowej* (w: *Utwory panegiryczne i satyryczne*, s. 259, 326, 333).

[23] Zob. np. J. Jurkowski, *Pieśni muz sarmackich*. W: jw., s. 71.

[24] Zob. D. Rudnicki, *Boska opatrzność nad Polską*. W: *Głos wolny w wiązanej mowie [...]*. Warszawa 1741, s. 156:

> Bóg, choć rózgą żelazną złości dziatek króci,
> Przecież synom wolności złote wieki wróci.

[25] J. Jurkowski, *Tragedia o polskim Scylurusie*. Wrocław 1958, s. 96. BPP, B 11.

[26] Np. w cz. III *Wojny chocimskiej* W. Potockiego, w tegoż autora *Brater-*

stota" przeciwstawiany był współczesnej pisarzowi rzeczywistości. Ta problematyka wykształciła również własną symbolikę: Ojczyzna-matka narzekająca, konająca, umarła; lub: Orzeł polski w całej świetności, rozpościerający skrzydła „od morza do morza", i Orzeł „wypierzony"[27]. Ta ostatnia metafora może wprawdzie czytelnikowi dzisiejszemu wydać się zabawna, jednakże w literaturze XVII i XVIII w. była zadomowiona. Przedstawienie więc przez Chróścińskiego orła polskiego w taki sposób: „Tatarskie wrony skrzydła mu wyrwały, / Piersi się tylko z ogonem zostały" — to nie „efekt satyryczny zgoła nie zamierzony" (s. 152). Pozbawienie orła piór wyrażało jego bezsilność, chorobliwy stan, odpowiadało alegorii Rzeczypospolitej konającej. Ten „sposób mówienia" tak się zakorzenił w świadomości społecznej, że często pisarze ograniczali się do podobnej aluzji — bez obawy, że zostaną źle zrozumiani.

W satyrze saskiej, a szczególnie w traktatach polityczno-satyrycznych, ów sarmacki model wzorcowy bywał podważany — i to nie w *Małpie-człowieku*, który to utwór w całej swojej zawartości myślowej jest tradycjonalny, lecz np. w *Skrupule [...]* Jabłonowskiego. Tam atak na równość szlachecką podparty jest stwierdzeniem, że przodkowie ją wprowadzili, chcąc zaszczepić braterską miłość między szlachtą, „aby był rząd dobry i sprawiedliwy: ale to tylko dobrze było na tych, którzy się starą polską cnotą rządzili"[28]. Obecnie równość nie odpowiada już „zepsutym czasom", z czego czytelnik ma wyciągnąć wniosek, że powinna zostać zniesiona. Socjologiczna interpretacja tego stwierdzenia jest oczywista. Tak więc atak na prawa i przywileje szlacheckie, *liberum veto* np., był jednocześnie odżegnaniem się od utrwalonego w świadomości czytelników idealnego wzorca, w imię nowego modelu państwa. Literatura oświeceniowa postawiła przed czytelnikiem inne wzorce; jak dalece inne, świadczy powstanie terminu „sarmatyzm" i nadanie pojęciu pierwotnie etnogenetycznemu znaczenia wartościującego ze znakiem ujemnym. **Tym chyba m. in.** można wytłumaczyć odmienność satyr staropolskich i oświeceniowych, podejmujących te same problemy.

Wszystko, co powyżej napisano, jest szkicem bardzo uproszczonym i rysującym tylko generalne założenia proponowanej interpretacji. Wydaje się jednak, że na tej

---

skiej admonicji i wielu innych. Zob. antologię: *Poeci polskiego baroku*. T. 2. Warszawa 1965, s. 9—10, 36 n.

[27] Przykłady dobrane zupełnie przypadkowo: u W. Potockiego w wierszu *Czuj, stary pies szczeka* zwrot do orła (cyt. za: *Poeci polskiego baroku*, t. 2, s. 79):

I o swej czuj wolności, którać była chlubą,
Pierwej, nim pierze z ciebie do końca oskubą.

W. S. Chrościński, *Ode Polonica [...]*. Cyt. za: Cz. Hernas, *Proza sowizrzalska epoki saskiej*. W zbiorze: *Ze studiów nad literaturą staropolską*. Wrocław 1957, s. 356:

Orzeł nasz wypierzony,
Obcięte mając skrzydła,

D. Rudnicki, *Lament strapionej Polski*. W: *Głos wolny w wiązanej mowie [...]*, s. 144:

Kiedyś pod moje skrzydła narody
Garnęły [...].
Teraz wypierzony, ledwie moje strony
Okryję [...].

[28] Jabłonowski, *op. cit.*, s. 13.

drodze można by wypełnić wprowadzone przez autorkę określenia „konserwatyzm", „pesymizm", „konwencjonalizm" nieco bogatszą treścią.

Mimo zgłoszonych tu zastrzeżeń należy wysoko ocenić odważną próbę analizy olbrzymiego materiału, jaką podjęła Paulina Buchwald-Pelcowa. Moje uwagi nie podważają wartości tej monografii, sprowadzają się w zasadzie do dyskusji terminologicznych i odmiennej interpretacji analiz zawartych w książce. Jestem przekonana, że w badaniach nad epoką saską *Satyra czasów saskich* stanowi duży krok naprzód. Dzięki tej pierwszej syntezie ważnej gałęzi piśmiennictwa staropolskiego nasza wiedza o epoce saskiej i o ewolucji modelu satyry w XVIII w. poważnie się zwiększyła.

Maria Eustachiewicz

Adam Mickiewicz, DZIEŁA WSZYSTKIE. Pod redakcją Konrada Górskiego. (Komitet redakcyjny: Redaktor naczelny: Konrad Górski. Członkowie: Władysław Floryan, Konrad Górski, Jerzy Zbigniew Nowak, Zofia Stefanowska, Kazimierz Wyka, Czesław Zgorzelski. Sekretarz Komitetu: Jadwiga Rużyło-Stasiakowa). Seria pierwsza. T. 1—5: Dzieła poetyckie, proza artystyczna i pisma krytycznoliterackie. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Instytut Badań Literackich PAN. T. 4: PAN TADEUSZ. Opracował Konrad Górski. (Recenzenci tomu: Leon Płoszewski, Halina Safarewiczowa). Wrocław—Warszawa—Kraków MCMLXIX. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXVII, 388, 2 nlb. + errata na wklejce.

Wydanie krytyczne dzieł Mickiewicza będzie zawsze wielkim wydarzeniem w świecie polonistycznym. Co dopiero — teraz! Przecież wydanie *Pana Tadeusza* w opracowaniu prof. Górskiego to pierwszy tom edycji, której zadaniem jest wypełnienie jakże dotkliwej i zawstydzającej luki. Po dziś dzień nie mamy pełnego wydania krytycznego pism największego polskiego poety.

Stare wydanie Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza nie zdążyło objąć całej puścizny poetyckiej, nie tknęło prozy i było przestarzałe już przed pół wiekiem. Ogłoszony w jedenaście lat po pojawieniu się ostatniego jego tomu rewelacyjny artykuł Pigonia *Jakiego Mickiewicza znamy?* wyraziście uświadomił nam, jak mało można polegać na ustaleniach tamtej edycji. Wydanie Sejmowe ma znaczenie przełomowe w dziejach studiów nad Mickiewiczem, ale tylko jeśli idzie o prozę, której teksty na dobrą sprawę po raz pierwszy zostały tu krytycznie ustalone i opracowane naukowo. Nie zdążyło ono jednak wydać prozy Mickiewiczowskiej w całości. Z chwilą wybuchu wojny brakło do kompletu jeszcze czterech tomów. Poza tym była ta edycja kompromisem między wydaniem krytycznym a popularnym. Bardzo szlachetnym w koncepcji i bardzo starannie opracowanym, ale kompromisem: materiał aparatu krytycznego podawała w wyborze, modernizowała pisownię i — co najważniejsza — gwoli upowszechnienia francuskiej prozy Mickiewicza teksty jej przynosiła nie w oryginale, ale w przekładach.

Z tekstów poetyckich Wydanie Sejmowe zdążyło wypuścić na rynek księgarski jedynie *Pana Tadeusza*. Jako wydawcy figurowali tam Bruchnalski i Pigoń, *de facto* tom opracował Pigoń. Wydanie Górskiego znacznie odbiega w odczytaniu tekstu poematu tak od Wydania Sejmowego jak i od znanych Pigoniowych wydań w „Bibliotece Narodowej". Tym większy jego interes naukowy.

Wydawca wyłożył we *Wstępie* względy, które skłoniły go do takiego nowego odczytania tekstu. *Wstęp* ten jest wzorem przejrzystego układu oraz jasnego i pre-

cyzyjnego wykładu. Z precyzją i ekonomią został też opracowany umieszczony po tekście aparat krytyczny. Czytelnik może zawsze łatwo skontrolować wydawcę, zawsze wie, jakie przesłanki skłaniają go do takiej czy innej decyzji, zawsze dysponuje materiałem dowodowym.

Podobnie jak i poprzedni wydawcy Górski za podstawę wydania krytycznego wziął pierwodruk. Natomiast drugie wydanie, to z r. 1844, znowu zgodnie z ustaloną już tradycją wydawniczą, zostało tu wyeliminowane jako możliwe źródło dla ustalenia tekstu: nie ma danych, które by pozwalały stwierdzić, że Mickiewicz brał udział w jego przygotowaniu, i jest ono niezbyt starannym przedrukiem *editionis principis*. Nowością za to wydania Górskiego jest systematyczne wyzyskanie kartoteki *Słownika języka Adama Mickiewicza*.

Ze *Wstępu* dowiadujemy się ze zdziwieniem, że wyzyskanie tego materiału słownikowego spotkało się ze sprzeciwami (s. XXIII). Trudno zrozumieć ich racje. Każdy przecież wydawca, natrafiając na wyraz czy zwrot, który wzbudza jego wątpliwości, stara się przede wszystkim sprawdzić, jak wyraz ten brzmi gdzie indziej u wydawanego autora. Operowanie pełnym materiałem słownika Mickiewicza pozwoliło Górskiemu dużo autorytatywniej, niż to zazwyczaj jest możliwe, ustalać poprawne formy w oparciu o statystykę ususów językowych. A jakkolwiek tu i ówdzie ma się wrażenie, że Górski za mało uwzględnia w słownictwie Mickiewicza marginesy dowolności, współistnienia obocznych form, to jednak w ostatecznym rozrachunku stwierdzić trzeba, że ten materiał słownikowy okazał się w jego ręku cennym instrumentem pracy. Pozwolił oczyścić tekst od dialektyzmów mazowieckich, naniesionych przez korektora, Jańskiego, i niejednokrotnie przywrócić autentyczne brzmienie zniekształconych w pierwodruku wyrazów.

Druga istotna różnica między wydaniem Górskiego a wszystkimi poprzednimi wydaniami poematu to dużo istotniejsza rola, jaką w ustaleniu proponowanego tekstu Mickiewiczowskiego przyznano tutaj autografom. O tym, że pierwodruk jest niestaranny, wiedzieliśmy już dawno. Ale Górski w dobrze przeprowadzonym i solidnie udokumentowanym wywodzie szczególnie dobitnie uzmysłowił nam wszystkie jego niedostatki. I wysnuł z nich wniosek, że w wypadkach wątpliwych trzeba przywracać wersję autografów. Okolicznościowo do autografów uciekał się w takich wypadkach i Pigoń. Ale Górski czyni to dużo częściej. Wyraźna jest u niego tendencja po temu, aby odwojować dla wydania krytycznego jak najwięcej lekcyj autografów. Chętnie też sięga przy ustalaniu tekstu do poprawek naniesionych na egzemplarze wydania z roku 1844. Pigoń uważał je ze względu na ich dorywczość i nieskoordynowanie za źródło „przede wszystkim rozterki" dla wydawcy i uwzględniał te tylko, które dały się wylegitymować jako bezsporne emendacje (zob. s. SLXVII—CLXVIII jego *Wstępu* do wyd. 4 BN; podobnie w wyd. 5, s. CXLVI—CXLVII). Inne odnotowywał tylko wśród wariantów.

Są pomiędzy emendacjami Górskiego i takie, które wydają się recenzentowi bądź błędne, bądź też problematyczne. Wypada je teraz kolejno przedyskutować.

I, 880: w autografie „Giedrojcie z Rdułtowskim", w pierwodruku „Giedrojć z Rodułtowskim". Górski przywraca formę autografu, argumentując, że Mickiewicz zmieniał nazwiska tylko protagonistów poematu, a inne zostawiał w brzmieniach autentycznych. Ale w naszym tekście były przecież dobre poetyckie względy, mianowicie natury eufonicznej [1], dla zastąpienia „Rdułtowskiego" „Rodułtowskim". Nagło-

---

[1] Przy okazji warto chyba sprostować pewne nieporozumienie we *Wstępie* na temat eufonii. Czytamy tam, że powtarzanie w zdaniu spójnika *że* lub *iż* to jakoby naruszenie zasad eufonii (s. XXIII). Otóż nie o eufonię tu chodzi. W tekstach poetyc-

sowe *rd-* jest w polszczyźnie rzadkie. Razem z przyimkiem daje ono w wersji autografu kakofoniczną zbitkę spółgłoskową *zrd*. A poza tym i pojęcie autentycznego brzmienia nazwiska bywa nieraz względne. Jak to przypomniał Pigoń w swym komentarzu, współcześnicy Mickiewicza, chyba kierując się bezwiednie wymaganiami eufonii, pisali też „Radułtowski" lub „Rudułtowski". I wreszcie — kto taką zmianę tekstu mógł wprowadzić? Przecież nie można jej wytłumaczyć mechanicznym „przepisaniem się" kopisty czy nieuwagą korektora. Dlatego naturalniej będzie przyjąć, że poeta, który ostatecznie też robił korekty, w druku poprawił chropowato brzmiący tekst autografu.

Jeszcze dalej idącą ingerencję kopisty przyjmuje Górski w II, 771 n. W pierwodruku ustęp ten brzmi:

Pan Wojski jakby przebudzony
Z głębokiego dumania, na środek wystąpił,
Obiegał zgromadzenie ognistą źrenicą,

W autografie ustęp ten był dłuższy:

Pan Wojski jakby przebudzony
Z głębokiego dumania, w środku się postawił,
Wąsy siwe podkręcił, kapoty poprawił,
Iskrzyły mu się oczy (zawżdy postrzegano
Ten blask niezwykły, kiedy o łowach gadano)
Obiegł więc zgromadzenie ognistą źrenicą,

Komplikuje sytuację okoliczność, że w egzemplarzu Lenartowicza, gdzie zaznaczono kreską opuszczone wersy, taką właśnie kreskę mamy po w. 772. W egzemplarzu zaś Chodźki, poprawionym w porozumieniu z poetą w r. 1851, przywrócono brzmienie autografu w. 722 i dopisano w. 773.

Wydawcy różnie sobie z tą trudnością radzili. Pilat przedrukował w. 772—773 w wersji rękopisu, poszedł więc za sugestią egzemplarza Chodźki. Tą też drogą poszedł pierwotnie Pigoń w Wydaniu Sejmowym. I tak drukowało ten tekst Wydanie Narodowe. Z czasem Pigoń zmienił zdanie. Począwszy od trzeciego wydania BN przywrócił on wersję pierwodruku. Tak też postąpiło Wydanie Jubileuszowe. Dwóch wersów tekstu rękopiśmiennego po w. 773 żadne z wymienionych wyżej wydań nie przedrukowywało.

Górski przywrócił tutaj w pełni tekst autografu, ale ostatni z przytoczonych powyżej wersów, zmieniony w druku, ponieważ „więc" autografu zawisło tam w powietrzu wobec opuszczenia poprzedzającego dwuwiersza, wziął w wersji pierwodruku. „Może — argumentuje — słowa: »w środku się postawił« raziły Jańskiego i na to miejsce zaproponował: »na środek wystąpił«, ale poeta nie przeredagował urywka, aby dostosować wiersz następny do potrzeb nowego rymu, i tak zostało" (s. XXXI). Jański był niestarannym korektorem, nie orientował się w polszczyźnie kresowej, wprowadzał słowa w brzmieniu, z jakim otrzaskany był w swojej dzielnicy, na Mazowszu. Zgoda. Ale od tego jeszcze do roli współredaktora tekstu gościniec arcydługi. Górski twierdzi, że Jański „zdobywał się na poprawki merytoryczne"

---

kich nieraz powtarzają się kombinacje fenomenów *iż*, *że* — i powtórzeń takich nie odczuwamy jako sprzecznych z zasadami eufonii (np. III, 369: „I *że*by się o*że*nił"). Z dawna zadomowiona w polszczyźnie zasada posługiwania się na przemian tymi dwoma doskonale wymiennymi, bo w pełni jednoznacznymi, spójnikami to pewien *usus* stylistyczny.

(s. VIII). Ponieważ egzemplarz korektowy *Pana Tadeusza* zginął w czasie wojny, Górski powołuje się tutaj na Pigonia i za Pigoniem przytacza jako przykład takiej ingerencji w tekst Jańskiego II, 287, zamianę pierwotnego „Ażeby Jasińskiemu" na „Aby konfederatom".

Opisując egzemplarz korektowy, Pigoń stwierdza, że jest tam sporo przykładów nowej redakcji tekstu, wpisanych „wyraźnym, kaligraficznym pismem" Jańskiego [2]. To kaligraficzne pismo tłumaczy, dlaczego Mickiewicz posłużył się tutaj ręką Jańskiego. Skoro tekst składali także nie-Polacy, rękopis musiał być sporządzony bardzo starannie. Nie ma wątpliwości, że poprawki te, nieraz bardzo istotne, jak zmiany całych wersów, są autorstwa Mickiewicza. Pigoń przypuszcza jednak możliwość merytorycznych ingerencji Jańskiego, jako przykład podając przytoczoną wyżej poprawkę II, 287, ale formułuje to przypuszczenie bardzo ostrożnie („zdaje się", „on to bodaj") i osłabia swoje przypuszczenie co do tej poprawki zastrzeżeniem: „Chyba żeby i ją przeniesiono tu z arkusza Mickiewicza" [3]. A zatem mamy tu do czynienia z ostrożnym przypuszczeniem, popartym przez Pigonia tylko jednym przykładem o wątpliwej mocy dowodowej. Ostatecznie na żadnym z poprawionych egzemplarzy wydania z r. 1844 nie przywrócono tutaj wersji rękopiśmiennej i wszystkie edycje — łącznie z omawianą — trzymają się w tym miejscu lekcji pierwodruku: „Aby konfederatom".

Czyż nie naturalniej będzie więc przyjąć, że to samego poety nie zadowoliło „w środku się postawił" i że dlatego zastąpił te słowa ostatecznie zgodniejszym z potoczną frazeologią zwrotem „na środek wystąpił", a następne trzy wersy skreślił? Potem mógł go drażnić wers bez pary rymowej (choć jest w tekście *Pana Tadeusza* jeszcze jeden taki samotnik, V, 402) i dlatego w egzemplarzu Chodźki przywrócono brzmienie autografu w. 772 oraz dopisano następny. rymujący wers. Decyzja wydawcy nie jest tu łatwa. Ale w żadnym wypadku nie wydaje się, aby usprawiedliwione tu było restytuowanie z autografu dwóch wersów następujących po w. 773 (które u Górskiego figurują jako w. 773a, 773b).

III, 698: w autografie „Wojski niosł muchomora", w pierwodruku „Wojski miał muchomora". Górski przywraca formę autografu, rozumując, jak następuje: „Cały kontekst (w. 692, 694) mówi o tym, co kto niósł jako plon grzybobrania. A[utograf] też podaje, że Wojski n i o s ł muchomora. Kopista błędnie odczytał to jako m i a ł i tak błąd nie poprawiony przed drukiem utrwalił się we wszystkich dotychczasowych wydaniach" (s. XXXIV). Ale skądże pewność, że to błąd kopisty, a nie zmiana stylistyczna, wprowadzona przez autora? Może poeta nie chciał na przestrzeni kilku wersów trzy razy powtarzać tego samego czasownika? Przypomnijmy III, 260—269: „chłopcy biorą", „panienki [...] gonią za", „wszyscy dybią", „Ale Wojski zbierał muchomory". Dodajmy, że akurat w III, 698 Mickiewicz napisał „niosł" bardzo wyraźnie, błąd kopisty jest zatem w tym miejscu stosunkowo mniej prawdopodobny niż gdzie indziej.

V, 177: w rękopisie „czysta rozwódka", w druku „czysto rozwódka". Górski, powołując się na V, 109, „czysta cyganka", uważa, że forma pierwodruku to zapewne omyłka kopisty. Być może. Ale być może też, że ten oczywisty rusycyzm został wprowadzony do pierwodruku świadomie, żeby podkreślić, że zasady dobrego tonu, które Telimena chce wpoić Zosi, są rodem z Peterburka.

V, 676: w autografie „ścisnął", a w pierwodruku „cisnął". Zdaniem Górskiego,

---

[2] S. P i g o ń, *Ze studiów nad tekstem „Pana Tadeusza". Trzy notatki.* Kraków 1928, s. 27.

[3] *Ibidem*, s. 27—28.

„Sytuacyjnie bardziej odpowiednia forma A, bo aspekt niedokonany sugeruje jakieś stopniowe narastanie pasji, natomiast dokonany — gwałtowny jej wybuch, co dosadnie maluje dalszy kontekst" (s. XXXVIII). Ale za to wcześniejszy kontekst maluje narastanie pasji Podkomorzego w miarę, jak słucha słów Hrabiego. Wers o kielichu znalazł się na styku tych dwóch kontekstów i obie wersje są tu równouprawnione.

V, 845: w opowiadaniu Hrabiego o jego rycerskim wyczynie na Sycylii czytamy w pierwodruku: „Wdzięczna zbawcy, ze łzami wpadła w me objęcia". W autografie „padła". Górski przyjmuje lekcję autografu, po uzasadnienie odsyłając do swego wcześniejszego studium. Czytamy tam, że należy przyjąć wersję autografu, bo „padła w me objęcia" to utarty zwrot, a „wpadła" „robi wrażenie humorystyczne" [4]. Ale przecież poecie chodziło o wywołanie tym opowiadaniem humorystycznego wrażenia. A argument o identyczności z utartym zwrotem nie jest w odniesieniu do tekstu poetyckiego decydujący. Przecież przywilejem poezji jest prawo naginania tych zwrotów do swoich celów, odkształcania ich tak, aby przestawały być utarte, a stawały się świeże, niezwykłe. Z wyjątkiem specjalnych sytuacyj, przede wszystkim stylizacji na realistyczny dialog, niedaleko się w poezji na utartych zwrotach zajedzie. Dlatego głosowałbym tu za wdzięczną Włoszką, która „wpadła" w objęcia Hrabiego.

VI, 148: w autografie „Nie nabroili jeszcze w tym zamku dość złego!" W pierwodruku zamiast „nabroili" mamy „narobili". Zdaniem Górskiego wersja pierwodruku to „Prawdopodobnie błąd kopisty (wobec graficznego podobieństwa wyrazów), nie zauważony w korekcie" (s. XXXIX). Wersja pierwodruku wydaje się tu być poprawniejsza. Przecież „nabroić złego" to zwrot pleonastyczny, tak jakby można było nabroić coś dobrego.

VI, 467: tak w autografie jak i w pierwodruku „sérów [...] pułki". Może to oznaczać zarówno dzisiejsze „pułki" jak i „półki" (bo i tak, przez *u*, pisano „półki" w XVIII w.). Górski wprowadził tu pisownię „półki", bo zachowanie pisowni pierwodruku „prowadziłoby dzisiejszego czytelnika do wniosku, że poeta użył tu słowa p u ł k w znaczeniu przenośnym" (s. XL). Skąd pewność, że takiego właśnie wniosku poeta tutaj sobie nie życzył? Domostwo Maćka kiedyś było obronne: ściany jego są pocentkowane śladami kul, klamki i haki poszczerbione cięciami szabel:

> Nade drzwiami Dobrzyńskich widne były herby,
> Lecz armaturę sérów zasłoniły pułki.

Armatura to ozdoby wokół tarczy herbowej w postaci broni lub zbroi. Humorystyczno-militarna przenośnia doskonale harmonizuje z takim kontekstem. Dlatego nie odrzucałbym *a limine* takiego odczytania, i to mimo wysuniętego niedawno przez wydawcę nowego argumentu, że Maćka, „prostaka ubogiego", nie stać było na produkowanie aż „pułków" serów [5]. Nie musimy przecież traktować przenośni poetyckiej dosłownie i uważać jej za informację o tym, że nad drzwiami domostwa Maćka suszyły się tysiące serów.

VII, 49: w przemówieniu Bartka Prusaka w pierwodruku „Herow oficerów", w rękopisie „Herów officyrow", i Górski idzie za lekcją rękopisu, tłumacząc, że poeta „tu celowo nadał słowu brzmienie zbliżone do nazwy niemieckiej" (s. XLI). Ale być może też, że poeta zmienił w druku „officyrow" na „oficerów" dla efektu humory-

---

[4] K. G ó r s k i, *Zagadnienie emendacji tekstów Mickiewicza*. W: *Z historii i teorii literatury*. Wrocław 1959, s. 258.

[5] K. G ó r s k i, *Różne problemy mickiewiczowskie*. „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 3, s. 221—226.

stycznego rymu wewnętrznego. Lubił takie rymy. Żeby daleko nie sięgać, w tymże przemówieniu — VII, 32: „Aż tu widzimy, wszystkie landraty, hofraty". Najefektowniejszy przykład takich rymów wewnętrznych znajdziemy w *Żabach i ich królach*.

VII, 329: Górski daje pierwszeństwo wersji rękopisu „Banitę" nad pierwodrukiem „Banita". W r. 1843 „banita" był prawdopodobnie jeszcze morfologicznym neologizmem. Linde zna tylko formę „banit", a w *Słowniku* Doroszewskiego najstarszy cytat na „banitę" pochodzi z *Księdza Marka* Słowackiego. Być może więc, że poeta pierwotnie napisał zgodnie ze swoim zwyczajem „Banitę bratem", a potem uznał, że w ustach Bartka Prusaka odpowiedniejsza będzie stara forma i zmienił „banitę" na „banita".

IX, 265—266: w pierwodruku czytamy o Płucie:

Zaczém ku damom bliżéj chylił się wygięty,
I puszczał na przemiany dym i komplementy!

W rękopisie mamy tu aspekt dokonany „schylił", który zdaniem Górskiego jest „nierównie bardziej dostosowany do sytuacji; Płut nie przybierał opisanej pozycji stopniowo ani wielokrotnie" (s. XLVI). Ale przecież w scenie tej, co IX, 266 wyraźnie stwierdza, mamy właśnie do czynienia z akcją wielokrotną. Płut rozwalony w krześle, z fajką w zębach, między jednym a drugim pyknięciem rzuca damom komplementy i podkreśla każdy pochyleniem ciała w ich stronę, rodzajem ukłonu.

IX, 270: w apelu Robaka do Płuta w pierwodruku czytamy: „my tu pijem, a jegry tam zmarzną na dworze?" W autografie mamy tu „marzną". Zdaniem wydawcy lepsza to wersja, bo zgadza się z nie dokonanym aspektem „pijem", a poza tym aspekt ten ma lepiej odpowiadać intencjom Robaka, który „pragnie obudzić w oficerach nie tyle troskę o zdrowie jegrów, ile poczucie ich sprawiedliwości wobec podwładnych" (s. XLVI). Skądże pewność, że takie właśnie były intencje? Poza tym „a jegry tam zmarzną na dworze?" pojęte zostało w intencji poety jako zdanie pytajne (znak zapytania figuruje zarówno w pierwodruku jak i w autografie), w takim zaś zdaniu naturalniejsze jest użycie czasu przyszłego „zmarzną". Przecież o tym, że w chłodną deszczową noc jegry muszą marznąć na dworze, i Robak, i Płut doskonale wiedzą. Raczej więc przyjąć należy, że Mickiewicz poprawił tu w korekcie tekst.

IX, 328: w pierwodruku „brzękła", w autografie „brząkła" — i tę postać słowa Górski wybrał, uzasadniając swój wybór przykładami czasownika z taką właśnie wokalizacją gdzie indziej u Mickiewicza (s. XLVI). Z pełnej dokumentacji zamieszczonej w Słowniku Mickiewiczowskim wynika jednak, że forma „brzękła" nie była obca polszczyźnie poety.

IX, 738: „porzuć opór niedołężny", apeluje w pierwodruku Podkomorzy do Rykowa. W autografie mamy tu „odpor"; „wyraz — twierdzi Górski — użyty w A jako synonim walki czynnej nierównie lepiej odtwarza sytuację" (s. XLVII). Ale przecież w danym kontekście nie może być wątpliwości, o jaki opór tu idzie: zbrojny. Obie wersje wydają się równo uprawnione.

X, 629: w pierwodruku „Mścić się", w autografie „Mścił się". Górski wybiera wersję autografu, rozumując, jak następuje: „W słowach Gerwazego mamy trzy zdania współrzędne: »starał się«, »przemyślał«, «mścił się», co daje gradację możliwych reakcji odtrąconego konkurenta do pańskiego lub królewskiego dziecięcia. Natomiast w Pdr m ś c i ć s i ę uzależnione jest od »przemyślał«, co znacznie osłabia słowa Gerwazego (konkurent nie mści się, tylko przemyśla, jak to zrobić). Stylizacja A dopuszcza możliwość o wiele dalej idącą i stąd w kontekście całości argumentów Gerwazego jest nierównie lepsza (s. XLVIII). Można argumentacji tej przeciwstawić

wzgląd natury stylistycznej. W pierwodruku mamy zręcznie przeciwstawione na początku i na końcu wersu bezokoliczniki: „Mścić się otwarcie — ale tak chytrze śmierć zadać!” Bodaj że jest to samodzielny równoważnik zdania. W całej scenie mamy takich równoważników sporo i są one jakże psychologicznie uzasadnione jej napięciem dramatycznym. Echo tego sformułowania słyszymy kilkanaście wersów dalej, w słowach księdza Robaka, w. 643: „Mścić się otwarcie, szturmem zamek zwalić w gruzy”. W Wydaniu Sejmowym znajdujemy tu „Mścić się”, ale później w BN Pigoń poszedł, tak jak i potem Górski, za lekcją autografu. Wolno wątpić, czy słusznie.

X, 660: autograf „jakby szalony”, pierwodruk „jako szalony”. Zdaniem Górskiego, który przywraca brzmienie autografu, między tymi dwiema wersjami „Różnica stylistyczna duża [...]. Sformułowanie Pdr jest sprzeczne z opisywaną sytuacją: Jacek nie był szalony, choć mógł robić takie wrażenie” (s. XLVIII). W dawnej jednak polszczyźnie „jako” mogło być synonimem „jak”, por. przykład ze Staszica, przytoczony w *Słowniku* Doroszewskiego: „Handel tego miasta, jako całej prowincji, upadł”. Zresztą w w. 13 *Epilogu* (gdzie Górski opuścił dopisane przez poetę „ze” (o czym niżej), „Bijąca z Polski jako dzwon smętarza”, mamy również „jako” w funkcji, w której we współczesnej polszczyźnie posługujemy się zaimkiem przysłownym „jak”.

XII, 489—491: w pierwodruku mówi Tadeusz do Zosi:

Wiesz iż znaczna część wiosek które mam posiadać,
Wedle prawa na ciebie powinnaby spadać.
Ci chłopi są nie moi lecz twoi poddani,

W autografie w. 491 zaczyna się nie od „Ci”, ale od spójnika „A”. Zdaniem Górskiego poprawniejsza to wersja: „Tadeusz chce podkreślić organiczny związek, jaki zachodzi między prawem własności Zosi do pewnej części wiosek i poddaństwem mieszkających tam chłopów. Rozpoczęcie w. 491 od zaimka C i, nie zaś od łączącego spójnika, stanowi pewien przeskok myślowy w wywodzie wstępnym Tadeusza. Dlatego należy wrócić do brzmienia autografu” (s. LI). Czy raczej nie było odwrotnie? Czy dla uniknięcia wrażenia trochę pedantycznego, rezonersko brzmiącego wywodu Mickiewicz nie zastąpił tu „A” przez „Ci” i przez to nadał tokowi wywodów większą bezpośredniość, naturalność? Przeskoku myślowego trudno się tu dopatrzeć.

XII, 828: „sukieńce” pierwodruku poprawia Górski zgodnie z autografem na „sukience”. Nie zacieramy, dowodzi, taką emendacją wymowy poety, „bo obydwie grupy: *-en* i *-eń*, Mickiewicz wymawiał jako *-ę*” (s. LI), o czym mają rzekomo świadczyć u niego rymy typu: *tęczy* — *uwieńczy*, czy: *będzie* — *komendzie*. Nie jedyny to we *Wstępie* przykład wywodów sprzecznych z zasadami fonetyki opisowej polszczyzny. Argumentem pomocniczym dla trafnej, jak się widzi, emendacji „Hajże na Soplice” pierwodruku z treści ks. VII na „Hajże na Soplicę” ma być okoliczność, iż hasło to w tekście poematu rymuje się ze słowami zakończonymi na *-ę* (s. XLI). Wydanie miało swoją recenzentkę lingwistkę. Jakże to się stało, że oba razy przespała ona te osobliwe wywody?

Wróćmy do formy „sukieńce”. Skoro u Syrokomli, o ćwierć wieku młodszego od Mickiewicza, czytamy „jutrzeńka”, „z małżońką”, „stajeńki”, „słońko” [6], trzeba będzie przyjąć, że i Mickiewicz wymawiał „sukieńka”, „sukieńce”, i zostać przy lekcji pierwodruku.

---

[6] Zob. J. Trypućko, *Język Władysława Syrokomli (Ludwika Kondratowicza). Przyczynek do dziejów polskiego języka literackiego w wieku XIX*. T. 1. Uppsala 1955, s. 169.

Zakwestionowano tutaj trafność osiemnastu emendacyj Górskiego. Tu i ówdzie można by się z nim jeszcze posprzeczać o zbytnią kategoryczność sformułowań i o niedostateczne uwzględnianie współistnienia w języku poety form obocznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że na dwieście z górą emendacji, jakie wprowadził, znakomita większość powinna wejść do kanonu tekstu poematu. Przeważająca ilość to poprawki przywracające autentyczne brzmienie słów Mickiewicza. Przywrócono tu prawidłowe brzmienie niektórych terminów technicznych, Mickiewiczowską postać liczebników typu *dwadzieście*, *trzydzieście*, wprowadzono pewien ład w używanie *o* pochylonego. Z emendacyj, które muszą zaważyć na naszym rozumieniu tekstu, za szczególnie fortunną należy uznać poprawkę wprowadzoną w XI, 438. W pierwodruku czytamy tam: „Ty nie słuchaj, ni stryja gróźb ni namów cioci". W autografie mamy „próśb" i chwila zastanowienia wystarczy, aby uznać, że to rękopis, a nie druk przynosi poprawne brzmienie tekstu. Przyjęcie, iż w przekonaniu Tadeusza Sędzia mógł uciec się do gróźb, namawiając Zosię do małżeństwa, rzuciłoby niepokojący, dwuznaczny cień na idylliczną atmosferę poematu. I kłóci się z tym, co wiemy o Sędzi skądinąd. Wystarczy przypomnieć sobie jego rozmowę z Telimeną z ks. III na temat tego mariażu. Nie ma wątpliwości, że Górski wyłapał tutaj przykry, bo paczący tekst poematu, błąd druku. Strach pomyśleć, co by z tych „gróźb", gdyby ich nie przeoczył, wydedukował Boy-Żeleński, tak zawzięty na Sopliców.

Wydanie Górskiego przynosi też nowy układ i nowe odczytanie *Epilogu*, tekstu szczególnie trudnego edytorsko. Autograf jego jest brulionem fragmentów, które nie układają się w ciągłą całość, i być może, że poeta, kiedy je spisywał, nie miał jeszcze w głowie planu takiej całości. Na marginesach kilkuwierszowe wstawki. Nie zawsze możemy na pewno wiedzieć, w które miejsca tekstu należy je wstawić. Są tam też fragmenty, co do których wysuwano przypuszczenia, że to może wykluczające się warianty. Trafiają się także wykolejenia rytmiczne.

Co więcej, rękopis nosi ślady ingerencji pierwszego wydawcy *Epilogu*, Klaczki. Są to adnotacje ołówkowe: kreski, mające włączyć ustępy marginalne w odpowiednie miejsca tekstu głównego (na reprodukcji fototypicznej w wydaniu Mikulskiego wyszły one tak blado, że czytelnik, nie powiadomiony o ich istnieniu skądinąd, może je przeoczyć), marginalna numeracja ustępów i — co najważniejsza — są tam ołówkowe zmiany tekstu.

Sprawa ma już swoją literaturę, którą referuję tutaj za Pigoniem [7]. Wszystkie te poprawki pierwszy przypisał Klaczce Pilat. Sprawą ich autorstwa zajął się następnie J. Sędzimir, któremu zawdzięczamy pierwszą podobiznę autografu (1904). Dwukrotnie wypytywał się on Klaczki, podówczas sparaliżowanego, dobiegającego osiemdziesiątki. Za pierwszym razem Klaczko zaprzeczył, jakoby poprawki te były jego ołówka, ale „miękko", za drugim — powiedział, że nie pamięta. Pigoń, który z kolei zajął się tą kwestią, uznał, że wszystkie wtręty ołówkowe są autorstwa Klaczki.

Nie mam dostępu do autografu, a fotostat nie pozwala na odróżnienie zapisu ołówkowego od tekstu piórem. Oprzeć się więc muszę wyłącznie na argumentacji Pigonia, która widzi mi się tutaj przekonywająca. Przede wszystkim Mickiewicz nigdy nie poprawiał swych rękopisów ołówkiem. Zawsze robił to piórem. Poza tym „Nie bez znaczenia będzie spostrzeżenie, że sam sposób wykonania poprawek wydaje rękę cudzą: robione są bardzo delikatnie, wprost nieśmiało: lekkimi kreskami, dzisiaj już czasem ledwie widocznymi. Nie licuje to z energicznymi kreśleniami i poprawkami poety" [8]. Przede wszystkim jednak charakter pisma ołówkowego odbiega

[7] S. Pigoń, *Epilog „Pana Tadeusza"*. „Silva Rerum" 1925, nr 5.

[8] *Ibidem*, s. 46.

od Mickiewiczowskiego. Można to i na fotostacie sprawdzić, porównując marginalne ołówkowe „wieśniaczki" z tymże słowem w tekście Mickiewicza. Pigoń radził się tutaj tak doświadczonego wydawcy jak Czubek. Obaj zgodnie uznali, że dukt pisma tych ołówkowych poprawek jest podobny do tego, jaki znamy z autografów Klaczki.

Sprawa wygląda więc na rozstrzygniętą, a wnioski z niej na jednoznaczne: pierwszym zadaniem wydawcy będzie przywrócenie spod poprawek Klaczki autentycznego tekstu Mickiewicza. Tak właśnie postępował Pigoń. Tymczasem Górski traktuje sprawę tak, jak by nie ulegało wątpliwości, że wszystkie poprawki autografu wyszły spod ręki Mickiewicza. Sprawa autorstwa poprawek ołówkowych w ogóle dla niego nie istnieje. Nie ma też w jego bibliografii studium Pigonia o *Epilogu*, nie mówiąc już o pracy Sędzimira. W rezultacie tego przeoczenia tekst przez niego ustalony to krok wstecz w porównaniu z tym, jaki zrekonstruował we wspomnianej wyżej pracy i spopularyzował w swoich wydaniach Pigoń.

Trzeba więc będzie w w. 28 przywrócić przekreślone ołówkiem „myślił", a w w. 55 zarzucić zaproponowaną przez Górskiego wersję „Ciał się najedzą" na rzecz Mickiewiczowskiego „Gdy ciał podjedzą".

Nietrudno wmyślić się w racje, które kierowały Klaczką przy zmienianiu tekstu. „Myślił" powiela znaczenie „dumał", a jest od „dumał" emocjonalnie neutralniejsze, a więc i poetycko mniej ekspresywne, zaś „Gdy ciał podjedzą", jak to zauważył Pigoń, „wydało się bodajże trywialne" [9]. Także i późniejsi wydawcy, choć nie pozwalali sobie na tak drastyczną interwencję, nie są wolni od tendencji prezentowania *Epilogu* w kształcie jak najbardziej uładzonym. Kierowali się tu jakże zrozumiałymi względami emocjonalnymi. Są przecież w tym *Epilogu* ustępy o wielkiej sile ekspresji lirycznej. Jest on też dokumentem ludzkim o przejmującej wymowie. Włączył się w centralny nurt naszej tradycji literackiej, należy do tekstów, które się pamięta i chętnie cytuje. Cóż dziwnego, że chciałoby się widzieć ten tekst w postaci jak najbardziej wykończonej? Tendencja ta zaciążyła na niefortunnym i dziś już chyba powszechnie zarzuconym układzie Kleinera. Nie ze wszystkim wolny był od niej i Pigoń, wydawca dużo od Kleinera ostrożniejszy. Przykładem są tutaj wersy 7—8. W wydaniach Pigonia czytamy:

Bo gdzie stąpili, szła przed nimi trwoga,
W każdym sąsiedzie znajdowali wroga.

W autografie mamy jednak wyraźnie „nim", a nie „nimi" i „sąsiedzi". Wydanie Górskiego słusznie reprodukuje tutaj tekst autografu. Emendacje Pigonia nie są jednak tak dowolne, jak by się to na pierwszy rzut oka mogło wydawać. Mickiewicz czasem opuszczał litery i „nimi" zamiast „nim" przywraca regularny tok 11-zgłoskowca. Skoro jednak sens tych dwóch wersów można wybronić trzymając się ściśle autografu, poprawniejszym chyba postępowaniem będzie niewprowadzanie żadnych emendacji.

Niestety, Górski nie ograniczył się tutaj do przywrócenia wersji autografu. W odczytaniu pierwszego z tych dwóch wersów poszedł za ryzykowną, ale też i „z pewnym wahaniem" zaproponowaną emendacją Jarosława Maciejewskiego, który zamiast „szła" wprowadził „rosła" [10]. Uzasadnia tę lekcję we *Wstępie*: „Trwoga, która rzekomo wyprzedza pochód zbiegów, jest o wiele mniej zrozumiała niż trwoga przed czasem morowym (metafora powszechnej rewolucji), którego zwiastunami są

[9] *Ibidem*, s. 49.

[10] J. Maciejewski, *Trzy szkice romantyczne. O „Dziadach", „Balladynie", Epilogu „Pana Tadeusza"*. Poznań 1967, s. 211.

zbiegowie z Polski; skutkiem tej trwogi przed zbliżającym się przewrotem sąsiedzi tego kraju w każdym zbiegu widzą wroga" (s. LIV).

Nie sposób pisać się na takie uzasadnienie. „Czas morowy" mógłby być metaforą rewolucji dla Krasińskiego, ale nie dla Mickiewicza. „Mór" w tekście tym ma także i swoją metaforyczną aurę asocjacyjną, jest metaforą klęski, ale przede wszystkim należy go rozumieć dosłownie jako „zarazę". W czasie wojny 1830—1831 r. armia rosyjska przyniosła ze sobą do Królestwa zarazę cholery, która przerzuciła się i na armię polską. Nie zatrzymała się ona u granic imperium rosyjskiego. Szła dalej na zachód. Wiosną 1832 dotarła do Paryża. Wymownie pisze o niej w kwietniowym liście do matki Słowacki, który historiozoficzne swoje refleksje na temat tej epidemii będzie snuł w *Paryżu*. Grozie jej poświęcił grandilokwentny rozdział Chateaubriand w *Pamiętnikach zza grobu* (ks. XXV, rozdz. 15). O tym, jakim wstrząsem było dla Mickiewicza zetknięcie się z tą epidemią w drodze do Paryża, wiemy z pamiętników Domeyki [11]. Zapisała się ona w pamięci poety na dobre. Wzmiankę „o pochodzie strasznej zarazy" znajdziemy w wykładzie paryskim z 22 grudnia 1843 (zob. Wyd. Jubileuszowe, t. 11, s. 329). Wieści o zarazie wyprzedzającej pochód emigrantów nie były więc wcale rzekome, ale bardzo realne. I dlatego „sąsiedzi" mogli w każdym emigrancie widzieć „wroga", potencjalnego nosiciela zarazy.

Co najważniejsza, na lekcję „rosła" nie pozwala autograf. W trudnym do odczytania wyrazie niekontrowersyjne jest końcowe „la" i wcale wyraźne inicjalne „s". Na pewno nie jest to w dukcie Mickiewiczowskim „r". Łatwo sprawdzić na podobiźnie rękopisu. Niewyraźne słowo autografu da się najprawdopodobniej odczytać jako „szala". Nie daje to żadnego sensu. Ale na podstawie takiego odczytania można chyba uzasadnić lekcję „szła". Wiemy wszyscy z własnego doświadczenia, że pisząc w pośpiechu — a ten tekst był najwyraźniej pisany w gorączce twórczej — przeskakujemy litery. Mickiewicz mógł więc zamiast „szła" napisać „sza", połapać się od razu w błędzie w trakcie pisania, dopisać „ła" (co w jego dukcie często było identyczne z „la") i zapomnieć przekreślić poprzednie „a". Inne możliwe odczytanie, mianowicie, że poeta chciał napisać „szalała", a w pośpiechu nie dopisał ostatniej sylaby, wydaje się dużo mniej prawodopodobne ze względu na tok wiersza. Odczytania „rosła" autograf w żadnej mierze nie dopuszcza.

Trzeba też zaprotestować przeciwko odczytaniu przez Górskiego w. 13. Dla zachowania jednolitego toku 11-zgłoskowca zlekceważył on tam dane autografu. Mickiewicz napisał pierwotnie: „Bijąca z Polski jako dzwon smętarza". Po czym przed „smętarza" dopisał nieco u góry „ze". Wers w ten sposób przekształcił się w 12-zgłoskowiec. Wydawca ma tu przed sobą dwie drogi. Albo wydrukować wers w brzmieniu autografu: „Bijąca z Polski jako dzwon ze smętarza", albo też pozwolić sobie na emendację, wychodząc z założenia, że poeta w pośpiechu zapomniał przekreślić „o" w „jako", i dzięki takiemu prostemu zabiegowi przywrócić 11-zgłoskowy tok wersu. Tak odczytali ten wers Pigoń, Kleiner i, ostatnio, Maciejewski. Górski w swej *Sztuce edytorskiej* uważał, że „w edycji naukowej wymieniony wiersz należałoby pozostawić bez żadnego retuszu" [12], teraz dla ocalenia toku 11-zgłoskowca postanowił potraktować dopisane „ze" *per non est* i wydrukował „Bijąca z Polski jako dzwon smętarza". W aparacie krytycznym tak decyzję tę motywuje: „Zważywszy na to, że poeta nie nadał tekstowi ostatecznej redakcji, a przyimek *ze* dopisał później, dajemy redakcję pierwotną, w której autor nie dokonał żadnych skreśleń" (s. 386). Jak widzimy,

---

[11] I. Domeyko, *Moje podróże. Pamiętniki wygnańca*. Przygotowała do druku, przedmową i przypisami opatrzyła E. H. Nieciowa. T. 1. Wrocław 1962, s. 111.

[12] K. Górski, *Sztuka edytorska. Zarys teorii*. Warszawa 1956, s. 96.

postępowanie jego było tu sprzeczne z tym, jakim kierował się przy ustaleniu w. 28. Tam uważając, że to Mickiewicz skreślił słowo „myślił", nie włączył go do tekstu, mimo że wers bez tego słowa przekształca się w 9-zgłoskowiec.

Dwukrotnie wydanie Górskiego włącza dopisane na marginesie ustępy inaczej, niż to robiły wydania Pigonia. Czterowiersz, zaczynający się od słów „Gdy orły nasze", Pigoń drukował jako kontynuację czterowiersza głównej kolumny o przyszłym zwycięstwie, jako w. 53—56. Górski wstawia ten czterowiersz o dwa wersy wcześniej, zaraz po słowach „Przebrzmi głos trąby, przełamią się szyki". Z uwag jego we *Wstępie* (s. LIV, przypis) można by wnioskować, że to innowacja edytorska, w której spotkał się z nieco wcześniej wydaną rozprawą Maciejewskiego. W rzeczy samej jest to nawrót do starego układu Klaczki, za którym optował też Kleiner, tak w szkicu o *Epilogu* jak i w swej monografii [13]. Górski uzasadnia tę lokalizację względem na sens. Inny układ — dowodzi — stwarzał „oczywistą niekonsekwencję myślową: orły nasze miały dalej walczyć i spłynąć krwią po wydaniu przez wroga ostatniego krzyku boleści i ogłoszeniu przezeń swobody reszcie świata" (s. LIV). O oczywistość tej rzekomej niekonsekwencji można by się z wydawcą posprzeczać. Przecież poeta w ustępie tym nie daje chronologicznego przeglądu wydarzeń. Wyobraźnia jego z upodobaniem zatrzymuje się na rozmaitych aspektach sytuacji, przedstawionej od samego początku jako zamknięty rozdział historii, konsekwencje ostatecznego już zwycięstwa. Stefanowska, polemizując swego czasu z rekonstrukcją Kleinera, wysunęła w obronie Pigoniowej lokalizacji wzgląd natury artystycznej: „W układzie Pigonia poeta najpierw wywołuje wizję głosową ostatniej walki (»zemsty lwie przehuczą ryki, Przegrzmi głos trąby, [...] wróg ostatni wyda krzyk boleści«), a potem dopiero rozwija metaforyczny obraz lotu i walki orłów. Nowy układ, oddzielając w. 49—50 od w. 51—52, osłabia wrażenie wywołane nagromadzeniem efektów dźwiękowych" [14]. Układ Górskiego jest tu więc mocno kontrowersyjny, choć dopuszczalny i ma za sobą starą tradycję edytorską.

Inaczej ma się rzecz z drugą propozycją nowego układu. Dopisany na marginesie pięciowiersz:

A przy stoliku drzemiący pan włodarz
Albo ekonom, lub nawet gospodarz,
Nie bronił czytać i sam słuchać raczył,
I młodszym rzeczy trudniejsze tłumaczył,
Chwalił piękności a błędom wybaczył,

— odczytywano dotychczas jako kontynuację wersów:

Tak za dni moich po wiejskiej zabawie
Czytano nieraz pod lipą na trawie
Pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie.

Górski natomiast przenosi ten ustęp wcześniej. W jego wersji jest to zakończenie ustępu, zaczynającego się od słów „O, gdybym kiedy dożył tej pociechy". Jak widzimy, tym razem zmiana sensu, funkcji artystycznej nie byle jaka. Nie jest to już nakreślone z humorem wspomnienie z młodości, ale dalszy ciąg marzeń o *Panu Tadeuszu* czytywanym pod strzechami.

---

[13] J. Kleiner: *Epilog „Pana Tadeusza". (Ustalenie tekstu).* „Nauka i Sztuka" 1946, nr 2; *Mickiewicz.* T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 500.

[14] Z. Stefanowska, rec. Wydania Narodowego, w: „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 2, s. 599.

O takim odczytaniu tekstu powiedzieć trzeba przede wszystkim, że kłóci się z nim składnia. Pięciowiersz, jak przystało na relację z przeszłości, pisany jest w czasie przeszłym trybu oznajmującego. Ustęp zaczynający się od słów „O, gdybym kiedy dożył tej pociechy" jest utrzymany w trybie przypuszczającym, jak przystało na wyraz marzeń, których urzeczywistnienie, mimo iż poeta gorąco go sobie życzy, wcale jeszcze nie należy do pewników. Wydrukowanie pięciowiersza z marginesu jako zakończenie tego ustępu daje fragment składniowo, a więc i stylistycznie nieskładny.

Górski przytacza różne argumenty, które mają uzasadnić jego lokatę tego pięciowiersza. Pierwszy z nich to jego miejsce w autografie. Zaczyna się on tam na wysokości w. 114 („Zaganiać gąski szła w wieczornej porze"), kończy na wysokości wersu „Pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie". Gdyby — dowodzi — poeta chciał go umieścić, tak jak to czynili dotychczasowi wydawcy, po tym właśnie wersie, napisałby go nieco niżej. Ale poeta tak miejsca na marginesie nie obliczał. Czterowiersz zaczynający się od słów „Te pokolenia żałobami czarne" zaczął pisać na wysokości wersu „O sławie, która jeszcze nie przebrzmiała", mimo to wszystkie wydania, z Górskiego wydaniem włącznie, drukują go dzisiaj niżej, jako w. 36—39.

Drugi argument dotyczy układu rymów. Tradycyjna lokata tego pięciowiersza rozrywa czwórkę rymów tekstu głównej kolumny (*zabawie — trawie — Wiesławie — sławie*) i zostawia czwarty człon tej czwórki bez rymowego odpowiednika. Ale takie wersy bez rymowego odpowiednika mamy i gdzie indziej w *Epilogu*, mianowicie w. 27 i 100. Wers 100 świadczy dowodnie, jak mało — w tym stadium pracy — dbał poeta o taki rymowy odpowiednik. Pierwotnie bowiem rymował się on z dwoma następnymi wersami: *rozmowie — słowie — ostrowie*. Potem jednak poeta trzeci wers tu skreślił, a zakończenie drugiego zmienił. I w. 100 został bez pary rymowej.

Uważa też Górski — i to trzeci jego argument — że pięciowiersz ten treściowo kłóci się z ustępem o wieśniakach czytających pod lipą Karpińskiego czy Brodzińskiego: „Mniejsza o to, że obecny przy wiejskiej zabawie włodarz, ekonom czy gospodarz drzemie »przy stoliku«, ale dlaczego miałoby być wyrazem jego życzliwego stosunku do poetów to, że »nie bronił czytać«? Przy zabawie? Pod lipą? Na trawie? Dlaczego miałby bronić, gdyby zbiorowa zabawa przybrała formę wspólnego czytania wierszy? — Sprzeczności te odpadną, gdy umieścimy drzemiącego przy stoliku włodarza pod dachem, podczas pracy prząśniczek, które przędą pod jego dozorem" (s. LV).

Wydaje się, że na pytania postawione przez Górskiego można odpowiedzieć i wtedy, gdy włodarza siedzącego przy stoliku przeniesiemy z powrotem pod odkryte niebo. Ustęp cały utrzymany jest w tonacji idyllicznej. Ale jest to idylla w warunkach wsi pańszczyźnianej. Rzetelność wspomnień nie pozwalała poecie przemilczeć tych warunków nawet w takiej pogodnej, sielskiej, owianej nostalgią scence. Zdanko „nie bronił czytać" uprzytomnia nam, że on tu jest władzą nad poddanymi, że gdyby zechciał, mógłby zabronić. Jest dobrotliwy, życzliwie usposobiony do chłopów, raczył wziąć udział w ich zabawie, ale zna swoje miejsce, nie pospolituje się z nimi, siedzi osobno, przy stoliku. Bawi się w arbitra literatury wobec pospólstwa, a my wraz z poetą bawimy się nim w tej roli. Wszystko jest tu na swoim miejscu, i sytuacyjnie, i emocjonalnie.

Wyobraźmy sobie teraz z Górskim na chwilę, że ów pięciowiersz zamyka ustęp, zaczynający się od słów „O, gdybym kiedy dożył tej pociechy". Ustęp ten wybiega marzeniem w — szczęśliwszą — przyszłość. Wyka w swej książce o *Panu Tadeuszu* nazwał go pięknie „poetyckim uwłaszczeniem ludu". I w takim właśnie ustępie miałby poeta wprowadzać rysy natrętnie przypominające o poddaństwie chłopa,

o jego zależności od włodarza, ekonoma, gospodarza! Powstałby wtedy w tekście przykry zgrzyt. Inny tu czas gramatyczny i inny sens aury emocjonalnej.

Wysunięto wreszcie we *Wstępie* jeszcze jeden argument przeciwko tradycyjnej lokacie. Oto miałaby ona rzekomo wyrządzić despekt Karpińskiemu i Brodzińskiemu: „Włączenie pięciowiersza tam, gdzie go umieszczali dotychczasowi wydawcy, wiąże zachowanie się notablów wiejskiej gromadki z reakcją na poezje Karpińskiego i — co ważniejsze — Brodzińskiego, którego poeta pragnął w tym urywku uczcić, nie zaś pomniejszać przez poddawanie jego utworów pod łaskawy sąd włodarza czy gospodarza, którzy gotowi byli »wybaczać błędy« tym poetom" (s. LVI). Ale przecież „błędy" figurują w tym kontekście w cudzysłowie ironii. Któż z czytelników będzie traktował na serio tę ekonomską krytykę? I jeśli pozostaniemy przy tradycyjnej lokacie, cienie Karpińskiego i Brodzińskiego mogą nadal spoczywać w spokoju. Nie uchybiono im. Przeciwnie, uczczono ich tutaj, i to szczodrze.

Wypadło zatrzymać się dłużej nad tą propozycją edytorską, bo jest to zdaniem recenzenta poważne potknięcie tej edycji. Wiele z tego, o czym mowa w tej recenzji, wolno traktować jako spór *de lana caprina*. Tutaj, przeciwnie, idzie o odczytanie, które w sposób wcale istotny zmienia wymowę artystyczną i ideową tekstu.

Trzeba wreszcie sprostować nie poprawiony w erratach błąd druku tekstu *Epilogu*. W w. 93 zamiast, jak wydrukowano, „Jakże tam często o nim się mówiło", powinno być „Jakże tam o nim często się mówiło". Sprostowania też wymaga błędna informacja *Wstępu*: „Wynikiem wadliwego odczytania zupełnie wyraźnie napisanego słowa jest w dotychczasowych wydaniach w. 77 drukowany tak: »Miłe i piękne, jadowite rzucił«. W rzeczywistości brzmi on w autografie: »Małe i piękne«..." (s. LIV). Otóż „Miłe" w wydaniach Pigonia to nie rezultat błędnego odczytania, lecz świadomie wprowadzona emendacja. Transliterując w „Silva Rerum" tekst *Epilogu*, odczytał tu poprawnie „Małe" [15], taka też jest jeszcze lekcja drugiego wydania BN. W Wydaniu Sejmowym mamy w tekście lekcję „Miłe", ale w aparacie krytycznym odnotowano: „w A (omyłkowo?) Małe" (s. 493). Można kwestionować tę emendację, ale nie jest ona pozbawiona sensu.

Nowe wydanie krytyczne zrywa z dotychczasową praktyką wydawniczą i nie trzyma się zasad obowiązującej dzisiaj interpunkcji. Decyzję tę uzasadnia wydawca pokrótce we *Wstępie* (s. LVIII—LXI), po szczegółowsze uzasadnienie odsyłając czytelnika do swego artykułu *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu"*. Żeby więc ocenić celowość tej decyzji, artykułem tym należy się z kolei zająć.

Autor oświadcza tam: „zdecydowałem się w tekście krytycznym utrzymać zwyczaje przestankowania poety" [16]. Zdawałoby się, iż wiemy, gdzie jesteśmy: wydanie będzie się starało odtworzyć interpunkcję autografów. Ostatecznie, one jedynie dają nam gwarancję autentyczności. W druku zawsze musimy się liczyć z ingerencją składacza czy postronnego korektora, co dopiero gdy mamy do czynienia z tak notorycznie niestarannym w korekcie autorem. Tutaj jednak spotyka nas niespodzianka. Wydanie odtwarza — z poprawieniem oczywistych błędów — stan interpunkcji nie rękopisu, ale pierwodruku. Uzasadnieniem takiej decyzji ma być „niedopracowanie graficzne" [17] rękopisów poety. W rzeczy samej, interpunkcja tych rękopisów jest fantazyjna i bardzo niestaranna. W naszym wydaniu wymownym przykładem będzie

---

[15] P i g o ń, *Epilog „Pana Tadeusza"*, s. 52.

[16] K. G ó r s k i, *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu"*. „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 2, s. 157.

[17] *Ibidem*, s. 180.

interpunkcja *Epilogu*, wiernie odtworzona na podstawie autografu. Jest tam dłuższy ustęp pięciowersowy (w. 82—86) bez jednego znaku przestankowego. Gdzie indziej, w w. 68, mamy najoczywiściej do czynienia z końcem jednego okresu i początkiem drugiego. Poeta jednak ani nie dał tam kropki, ani też nie zaczął nowego zdania od wielkiej litery. Gdzie indziej znów, w w. 92, dwa zdania oddzielone są nie kropką, ale przecinkiem. Łatwo więc zrozumieć skrupuły wydawcy przeciwko odtwarzaniu *à la longue* takiej interpunkcji. Najprawdopodobniej i ona przy bliższej analizie powiedziałaby nam to i owo o zwyczajach frazowania poety. Ale nie ułatwia odczytania tekstu. I mobilizuje emocje czytelnika przeciwko współwinnym tu nowogrodzkim oo. dominikanom.

Odtworzono zatem w wydaniu interpunkcję pierwodruku. Różnice między interpunkcją pierwodruku a autografu polegają jednak nie tylko na tym, że w druku dodano znaki przestankowe tam, gdzie w rękopisie ich brakło. Sięgają głębiej. Niejednokrotnie druk posługuje się innymi znakami przestankowymi niż rękopis. Porównując podobiznę autografów z niniejszym wydaniem można znaleźć przykłady takich różnic na każdej stronie. Bez względu więc na to, jakie by były zalety interpunkcji pierwodruku, na pewno nie odtwarza ona „zwyczajów przestankowania poety". Nikt przecie nie będzie przypuszczał, że poeta, który robił korektę bardzo niestarannie, przeoczał opuszczane wersy, nie mówiąc już o zniekształcanych słowach, z akrybią poprawiał w tejże korekcie przecinki, myślniki i średniki, te same znaki przestankowania, którymi z taką niefrasobliwością posługiwał się pisząc swój poemat.

Jakież to są zalety owoczesnego przestankowania? W artykule swoim udowadnia Górski, że interpunkcja polska końca XVIII i pierwszych dziesięcioleci XIX w. zasadniczo różniła się od tej, jaka ukształtowała się w drugiej połowie ubiegłego wieku i z modyfikacjami po dziś dzień obowiązuje. Podczas gdy współczesna interpunkcja ma na celu przede wszystkim ułatwienie czytelnikowi orientacji w składniowym rozczłonkowaniu zdania, tamta wcześniejsza „wyrażała się w dążeniu do retoryczno-intonacyjnego rozczłonkowania strumienia mowy" [18]. Inaczej mówiąc, znaki interpunkcji były tam przede wszystkim sygnałami pauz między poszczególnymi zestrojami akcentowymi. Interpunkcja taka nie byłaby zatem obojętna dla artystycznej interpretacji tekstów literackich.

Tę dawną interpunkcję Górski analizuje na przykładzie tekstów, tak poetyckich jak i prozaicznych, jedenastu pisarzy wydanych w latach 1769—1833. Cytowane przezeń przykłady świadczą, że istotnie tendencja taka w drukach owoczesnych wyraźnie się zarysowuje. Ale tylko tendencja. Podział na „człony retoryczne", jak je Górski nazywa, krzyżuje się z podziałem składniowym i, co najważniesza, nie jest przeprowadzany konsekwentnie. Oto jeden z przykładów, jakie można by przytoczyć. Autor trafnie zauważa, iż w owoczesnej interpunkcji przecinek mógł też być „typową pauzą podkreślającą semantycznie słowo, po którym następuje" [19]. Ilustruje tę tendencję jeden z zacytowanych przezeń wyjątków z *Przemian* Owidiusza przekładu Kicińskiego:

Ja to, oręż rycerski zyskałem w podziale,
Ja, dzikie zwierza gromię, nieprzyjaciół ścielę,
Ja strasznego Pytona, mocą pokonałem.

W pierwszym i drugim wersie cytatu przecinek służy do wyodrębnienia, podkreślenia anaforycznego i niewątpliwie emfatycznego tu „ja", ale w trzecim wersie

[18] *Ibidem*, s. 157.
[19] *Ibidem*, s. 159.

nie mamy już po „ja" spodziewanego przecinka. W drugim i trzecim wersie przecinkiem zaznaczono miejsce średniówki, które w drugim wersie zbiega się z podziałem składniowym (tak, że wymagałaby tutaj przecinka i współczesna interpunkcja). Ale w pierwszym wersie nie zaznaczono miejsca średniówki przecinkiem.

Co ma robić współczesny wydawca z tak nieskładną, niekonsekwentną interpunkcją? Dodajmy, że nie potrzeba nam pomocy przecinków dla ustalenia miejsca średniówki. I bez pomocy znaków przestankowych ucho czytelnika z łatwością je wyłapuje, zwłaszcza w systemie wersyfikacyjnym, z którym jest tak otrzaskane jak z 13-zgłoskowcem ze średniówką po siódmej zgłosce. Mamy tu zatem do czynienia z typowym przykładem tego, co współczesna teoria informacji nazywa redundacją. Tym bardziej nie potrzeba nam znaków przestankowych dla ustalenia miejsca klauzuli. W druku dostatecznie wyrazistym znakiem jest tu pusty margines strony po ostatniej literze wersu. Górski dużą wagę zdaje się przywiązywać do argumentu, że tak w pierwodruku *Pana Tadeusza*, jak i we wcześniejszych drukach tekstów poetyckich nieraz mamy do czynienia ze znakiem przestankowym, którego jedyną funkcją zdaje się być zaznaczenie miejsca cezury czy klauzuli. Wbrew tendencji jego artykułu jest to argument za wyższością współczesnego systemu interpunkcji. Wyeliminował on zbędną informację.

Możemy zresztą dowodnie stwierdzić, że Mickiewicz nie myślał o posługiwaniu się interpunkcją dla sygnalizowania pauzy średniówkowej. W *Powieści Wajdeloty* posłużył się nową miarą wierszową. Jaka to miara, wytłumaczył w *Objaśnieniach* do poematu. Ale poskąpił tam istotnej informacji. Oto inaczej niż Królikowski, na którego się powołuje, i inni dawni teoretycy wiersza, średniówkę umieścił nie w środku stopy, ale po trzeciej stopie. Poeta rozumiał jednak, że trzeba to miejsce średniówki zasygnalizować czytelnikowi. Zrobił to nie w *Objaśnieniach*, ale w pierwszym wersie *Powieści*, w sposób równie wyrazisty jak i pomysłowy. Wers ten zredagował tak, że jego część przedśredniówkowa stanowi samoistne zdanie pytajne: „Skąd Litwini wracali?" Powstał więc w miejscu średniówki szczególnie ostry dział intonacyjny [20]. Zasygnalizowawszy w ten sposób miejsce średniówki, poeta liczył na to, że czytelnik będzie w dalszym ciągu kierował się uchem, i nie troszczył się już o wmontowanie w następne wersy interpunkcyjnego metronomu. Popatrzmy, jak wygląda w pierwodruku z 1828 r. interpunkcja pierwszych dziewięciu wersów *Powieści*:

> Skąd Litwini wracali? z nocnej wracali wycieczki,
> Wieźli łupy bogate w zamkach i cérkwiach zdobyte,
> Tłumy brańców Niemieckich s powiązanemi rękami,
> Ze stryczkami na szyjach, biegną przy koniach zwyciężców;
> Poglądają ku Prusom i zalewają się łzami,
> Poglądają na Kowno — i polecają się Bogu.
> W mieście Kownie pośrodku ciągnie się błonie Peruna,
> Tam xiążęta Litewscy, gdy po zwycięstwie wracają,
> Zwykli rycerzy Niemieckich palić na stosie ofiarnym.

Trudno też oprzeć się wrażeniu, że Górski idzie za daleko w przypisywaniu funkcji artystycznej poszczególnym znakom interpunkcyjnym. W swym artykule przytoczył on szereg przykładów z pierwodruku, mających świadczyć o tym, iż późniejsi wydawcy, usuwając przecinki nie odpowiadające dzisiejszej praktyce, „niwe-

---

[20] Zob. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 2. Kraków 1950, s. 141—145.

czyli tym samym zamierzone przez poetę retoryczne rozczłonkowanie formy wersyfikacyjnej" [21]. Znajdujemy wśród nich i taki (V, 17—18):

I znowu zapytała o radę zwierciadła;
Po chwili, wzrok spuściła, westchnęła i siadła.

Kontrowersyjny przecinek tutaj to, oczywista, ten, który postawiono między „chwili" a „wzrok". Znajdziemy go też i w autografie. Został więc niewątpliwie wprowadzony przez Mickiewicza. Ale skąd pewność, że jest on tu znakiem pauzy rytmicznej? *Pan Tadeusz* pisany był we Francji, a w języku francuskim okolicznik czasu oddziela się od reszty zdania przecinkiem. Czy nie prościej więc byłoby przypuścić, że poeta — powtarzam, bardzo niestaranny w interpunkcji — mechanicznie przeniósł tu do swego tekstu francuskie przestankowanie?

Zacytowany dwuwiersz jest interesujący z innego jeszcze względu. W autografie interpunkcja V, 18 jest inna niż w pierwodruku. Wers ten brzmi tam: „Po chwili, wzrok spuściła, węstchnęła i siadła!" W druku znak wykrzyknika zniknął. Może to była decyzja Mickiewicza, ale być może też, że zagubił ten wykrzyknik kopista albo korektor. Wykrzyknik jest znakiem przestankowym dużo ekspresywniejszym od przecinka, bo wyraża stosunek emocjonalny wypowiadającego do jego wypowiedzi. Po wydawcy, który poświęcił interpunkcji poematu tyle uwagi, można było się spodziewać, że taki znak przestankowy odnotuje w aparacie krytycznym. Nie odnotowano go tam, tak jak nie odnotowano żadnej innej z licznych różnic między interpunkcją autografu i pierwodruku.

A oto inny przykład. Górski stwierdził, że w pierwodruku *Pana Tadeusza* zazwyczaj zdania dopełnieniowe zaczynające się od *że* czy *iż* nie są poprzedzane przecinkiem. Uważa więc, że w tych nielicznych stosunkowo wypadkach, w których rozpoczynające takie zdanie *że* jest poprzedzone przecinkiem, przypadającym nie w miejscu średniówki czy klauzuli, wprowadzenie przecinka da się uzasadnić specjalnymi względami artystycznymi. Cytuje on II, 577—579:

Hrabia chował się w obcych krajach od dzieciństwa
I powiada, że to jest znakiem barbarzyństwa
Polować tak jak u nas [...].

I komentuje: „Najwyraźniej chodzi o pauzę, o zawieszenie głosu przygotowujące słuchaczy na rewelacyjną — zdaniem Rejenta — opinię Hrabiego o warunkach naszego polowania. Taka pauza jest akcentem logicznym [...]" [22].

Sięgnijmy do podobizny rękopisu:

Hrabia chował się w obcych krajach od dzieciństwa;
I powiada że to jest znakiem barbarzyństwa,
Polować tak iak u nas [...].

Jak widzimy, interpunkcja z gruntu inna. I, co najważniejsze, między „powiada" a „że" przecinka w rękopisie nie ma. I znowu spytać wypada: skąd pewność, że przecinek ten wstawił poeta? Kiedy *Pan Tadeusz* wychodził drukiem, utarła się już była w Polsce tradycja, że zdania dopełnieniowe rozpoczynające się od *że* lub *iż* poprzedzane są przecinkiem [23]. We Francji nie stawiano przecinków przed analogicz-

---

[21] G ó r s k i, *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu"*, s. 172.

[22] *Ibidem*, s. 176.

[23] Sprawdzałem to na F. K. D m o c h o w s k i e g o *Pismach rozmaitych*, wydanych w r. 1826 w Warszawie u N. Glücksberga, „Księgarza i typografa Królewskiego Uniwersytetu". *Że* oraz *iż* w zdaniach dopełnieniowych są tam regularnie poprzedza-

nymi zdaniami, zaczynającymi się od *que*. Czyż nie naturalniej będzie wytłumaczyć tutaj niekonsękwencje przestankowania pierwodruku okolicznością, iż działała tu raz jedna, a raz druga zasada przestankowania?

Co najważniejsza, jeśli poszukać, okaże się, że znajdziemy miejsca, w których interpunkcja współczesna jest dokładniejsza w sygnalizowaniu miejsc pauz od interpunkcji pierwodruku, przejętej przez wydanie Górskiego. Dobrą ilustracją trudności, w jakie się wpada odtwarzając przestankowanie pierwodruku, jest krótkie zdanie z przemówienia Bartka Prusaka, VII, 41. W wydaniu Górskiego zostało ono wydrukowane tak: „O to był rwetes!" Pierwszą reakcją czytelnika będzie percypowanie tego zdania jako odpowiedzi na pytanie, o co był rwetes. Nie ma niebezpieczeństwa, aby czytelnicy, do których zaadresowane jest to wydanie, nie połapali się we właściwym sensie zdania, ale zrozumienie to przyjdzie im tutaj nie z pomocą, lecz wbrew sugestii interpunkcji (która *nb.* w wydaniu popularnym mogłaby stać się źródłem nieporozumienia). Nie ma wątpliwości, że zdanie to jest eksklamacją. Ale jeśli tak się rzecz ma i jeśli inicjalne „o" to wykrzyknik, a nie przyimek, wygłosimy je z właściwą wykrzyknikowi intonacją i pomiędzy „o" a „to" musimy zawiesić głos. Mamy tu do czynienia z pauzą retoryczną, którą interpunkcja pierwodruku zaciera, ale którą obsługuje interpunkcja współcześnie obowiązująca: „O, to był rwetes!"

Możemy porównać przydatność pod tym względem interpunkcji pierwodruku i współczesnej jeszcze w inny sposób. Otóż Maria Renata Mayenowa przytoczyła 46 pierwszych wersów *Pana Tadeusza*, w których silne działy intonacyjne poza miejscami średniówki i klauzuli oznaczone były znakiem V [24]. Ustalenie działu intonacyjnego tekstu poetyckiego to sprawa nie zawsze jednoznaczna. Można dać się tu zasugerować takim czy innym systemom interpunkcyjnym. Dlatego wolałem uciec się do doświadczenia autorki, która, jak prof. Mayenowa, jest świadkiem postronnym i która oznaczając miejsca silnych działów intonacyjnych najprawdopodobniej nie myślała o przydatności takiego czy innego systemu przestankowania. Okazuje się, że w tych 46 wersach mamy do czynienia z czterema takimi działami, które we współczesnym przedruku, np. w wydaniu Pigonia w BN (sprawdzałem według wyd. 5), nie są sygnalizowane żadnym znakiem przestankowania: w. 12, 37, 44, 46. Jeśli sięgniemy teraz do wydania Górskiego, to okaże się, że i tam w trzech pierwszych z wyżej wymienionych wersów żadnego znaku przestankowania nie ma. Jest taki znak, przecinek, w w. 46. Ale za to interpunkcja tego wydania nie sygnalizuje, tak jak sygnalizują wydania Pigonia, takich działów intonacyjnych w w. 27 i 32. Tak więc wydania posługujące się współczesną interpunkcją zdają w odniesieniu do 46 pierwszych wersów *Pana Tadeusza* o oczko wyżej od wydania Górskiego egzamin z sygnalizowania za pomocą interpunkcji retorycznego rozczłonkowania tekstu.

Trudno zatem uznać zasadę reprodukowania w wydaniu krytycznym interpunkcji pierwodruku za fortunną. Na pewno nie jest to interpunkcja Mickiewicza. A i wyższość jej nad dziś obowiązującą interpunkcją wydaje się problematyczna. Być może, że systematyczne przebadanie rękopisów Mickiewicza przyniesie nam jakieś znaczące informacje na temat tego, jak poeta deklamował swoje wiersze, gdzie zawieszał głos, na jakich pauzach szczególnie mu zależało. A i wtedy — jeśli informacje takie zdobędziemy — warto by się chyba zastanowić, czy nie można ich zasygnali-

---

ne przecinkiem, np.: „gniewa się, że ludzie mniej godni na wysokich urzędach zostają: stęka, że się dostatki w rękach nieumiejętnych znajdują"; „bo wie, iż one po sobie głębokie blizny zostawują" (wszystkie przykłady z t. 2, s. 149).

[24] M. R. Mayenowa, *O sztuce czytania wierszy*. Wyd. 2. Warszawa 1967, s. 58—59.

zować czytelnikowi, nie zarzucając dzisiejszej interpunkcji, która nad dawną ma tę przewagę, że jest konsekwentnie przemyślanym i przez kilka pokoleń gramatyków ulepszanym systemem i że jesteśmy z nią otrzaskani.

Wydanie prof. Górskiego jest więc nierówne. Najgorzej wypadł w nim *Epilog*. Zaciążyło tu zlekceważenie osiągnięć poprzedników i zaciążyła mocno niefortunna lokata jednego z marginalnych fragmentów. Interpunkcja, jaką tu wprowadzono, to nieporządek, niekoniecznie miły i o wątpliwej przydatności. Natomiast nowe ustalenie tekstu samego poematu jest, mimo pewne zastrzeżenia szczegółowe, poważnym osiągnięciem edytorskim. Wydanie to na nowo postawiło sprawę stosunku rękopisu do pierwodruku, po raz pierwszy wyzyskało systematycznie słownictwo poety, wprowadziło liczne i przeważnie trafne emendacje.

Wydanie Sejmowe było jednym z najcenniejszych osiągnięć polskiej sztuki typograficznej. Radowało oczy nie tylko urodą, ale i nowością, pomysłowością swoich rozwiązań typograficznych. I tym, że wszystko było w nim tak starannie przemyślane w szczegółach: krój i proporcje różnego rodzaju czcionek, układ graficzny stronicy, rozwiązanie karty tytułowej. Może dlatego strona typograficzna nowego wydania trochę rozczarowuje. Jest ona staranna, szlachetna, przejrzysta. Ale trudno powiedzieć o niej, że — tak jak w tamtym wydaniu — „nowości potrząsa kwiatem". A już zdecydowanie drażni okładka w brunatnawym kolorze, o którym tyle tylko dobrego powiedzieć można, że nie będzie znać na nim brudu, i której tekst udziwniono, umieszczając nad tytułem imię, a pod tytułem nazwisko poety. Koncept nie tłumaczący się artystycznie — przypomina druki awangardowe z okresu po pierwszej wojnie światowej. Tutaj jest nie na miejscu.

Wiktor Weintraub

O WYDANIU KRYTYCZNYM „PANA TADEUSZA" GŁOS EDYTORA

Gdy Rykow i Hrabia zbliżają się do siebie, by skrzyżować szpady:

Wtém lewymi rękami odkrywają głowy
I kłaniają się grzecznie (zwyczaj honorowy
Nim przyjdzie do zabójstwa, naprzód się przywitać).

Tym razem na pewno nie przyjdzie do zabójstwa, bo nie żywię żadnych morderczych zamiarów w stosunku do prof. Weintrauba. Wprost przeciwnie! Jeśli zaczynam od tego, że odkrywam głowę, to nie dla zwyczaju honorowego, ale naprzód dlatego, aby wyrazić podziw dla niezwykłej sumienności, z jaką wykonał on swoje zadanie recenzenta, a także, aby mu oświadczyć prawdziwą wdzięczność, że mnie poparł w tym, co ja sam uważam za najważniejszą nowość i zdobycz opracowanego przeze mnie wydania. W końcowym ustępie swojej recenzji prof. Weintraub pisze, że „nowe ustalenie tekstu samego poematu jest, mimo pewne zastrzeżenia szczegółowe, poważnym osiągnięciem edytorskim". Tak, o to mi przede wszystkim chodziło i o to walczyłem wytrwale poczynając od ogłoszonej w 1954 r. rozprawy *Zagadnienie emendacji tekstów Mickiewicza* i drugiej publikacji z 1958 r.: *Co należy rozumieć przez wolę autora przy sporządzaniu poprawnej edycji tekstu.* Dodatkowym akcentem recenzji, podkreślającym tę właśnie stronę mojego wydania, jest inne oświadczenie jej autora. Otó koncentrując swoje sprzeciwy na sprawie opracowania *Epilogu* i wprowadzeniu interpunkcji pierwodruku, prof. Weintraub pisze, że „wiele z tego,

o czym mowa w tej recenzji, wolno traktować jako spór *de lana caprina*", ale słowa te nie odnoszą się w żadnym razie do *Epilogu* i do interpunkcji. Ma zatem na myśli 18 emendacji, które kwestionuje, na ogólną liczbę przeszło dwustu, jakie wprowadziłem. Uznanie własnych zastrzeżeń w tym punkcie za temat do dyskusji, nie decydującej o wartości wydania, jest jeszcze jednym podkreśleniem tego osiągnięcia, do którego przede wszystkim dążyłem.

A że ten punkt recenzji budzi we mnie uczucie wdzięczności, to zrozumiałe wobec tego, ile oporów psychicznych trzeba pokonywać, gdy się usiłuje coś zmienić w tekście, do którego się ludzie przyzwyczaili od dziesiątków lat. I nie mam tu na myśli czytelników, którzy nauczywszy się w dzieciństwie jakiegoś urywka na pamięć, nie mogą się pogodzić z innym, obcym dla nich jego brzmieniem, ale przede wszystkim historyków literatury, którzy się zajmowali wydawaniem tekstów. Dogmatyczne trzymanie się tradycyjnego przekazu, uchodzącego za tekst autoryzowany, z góry usposabiało niechętnie do wszelkich prób podważenia rzeczy, do których i pamięć przywykła, i których pierwsze odczucie głęboko utrwaliło się w duszy. Trudno mieć o to do kogokolwiek żal, ale trudno też nie zacytować powiedzenia: „*Amicus Plato*" *etc.*

Kłopoty z ustaleniem poprawnych tekstów Mickiewicza są wręcz wyjątkowe, a może i bez analogii w dziejach literatury. Złożyły się na to czynniki wielorakie. Pierwszy z nich — to pochodzenie z regionu, którego polszczyzna silnie odbiegała od ówczesnej ogólnopolskiej normy językowej; kto się wczytał w autografy poety i zestawiał je z brzmieniem tekstów drukowanych, ten mógł nieraz stwierdzić nieustanne ścieranie się spontanicznego wyrazu językowego z ostatecznym ukształtowaniem tekstu, dostosowanym do obowiązującej normy języka kulturalnego i literackiego. Dalsze czynniki wynikały z indywidualnych cech osobowości poety. Pisał nieczytelnie i nie zdobywał się na poprawny zapis graficzny, więc jego autografy nie mogły być podstawą składu zecerskiego. Wszystkie teksty musiał ktoś kaligraficznie przepisywać. Czy jest na świecie kopista, który by nie popełniał błędów, nawet mając do czynienia z pismem czytelnym, a cóż dopiero mówić o piśmie takim jak Mickiewicza! — Nie byłoby w tym nieszczęścia, gdyby poeta sumiennie kopie kontrolował, ale praca mechanicznego poprawiania nudziła go i męczyła. Zamiast wyłapywać błędy kopisty skupiał się na artystycznej stronie własnego utworu i dalej go szlifował, a błędów nie widział. Źle poprawiony tekst szedł do druku i teraz zaczynało się nowe nieszczęście: poeta wyręczał się przy korekcie drukarskiej znajomymi i przyjaciółmi, którzy poprawiali błędy zecerskie na podstawie kopii, nie autografu, a przy tym pozwalali sobie nieraz na zmiany według własnego poczucia językowego albo „lepszej wiedzy" o jakimś szczególe. Pół biedy, jeśli poeta zdołał sobie wynaleźć dobrego korektora, ale jeśli wybrał nieodpowiedniego, jak to było właśnie przy druku *Pana Tadeusza*, skutki były fatalne.

Otóż wszystkie wymienione tu przyczyny niepoprawności autoryzowanych, choć teoretycznie kontrolowanych przez Mickiewicza jego tekstów zbiegły się w szczególny sposób i zemściły na pierwodruku *Pana Tadeusza*. We wstępie do mego wydania starałem się wykazać błędność poszczególnych miejsc tekstu i uzasadnić konieczność takich czy innych emendacji, więc nie zamierzam tu powtarzać rzeczy już wyłożonych, ale dla ilustracji, ile tych błędów jest w pierwodruku i jakiego one są rodzaju, warto podać trochę liczb.

Zacznijmy od erratów zamieszczonych w pierwodruku. Jest ich 25, w tym błędów zecerskich (literowych) — 12, poprawa błędów kopisty — 4, błędów, których się autor dopuścił w autografie i które przez kopię przeszły do druku — 6, nowych redakcji (pierwodruk jest zgodny z autografem) — 2, przywrócenie opuszczonych

wierszy — 1. W rzeczywistości błędów, które wyglądają na zecerskie, ale mogły niekiedy być omyłkami kopisty (opuszczenia słów, zamiany liter, czasem zmieniające sens, słowa dodane), poza wymienionymi w erratach — 47, co podnosi ich liczbę do 59; dodajmy, że opuszczenie jeszcze jednego wiersza nie zostało zauważone i zaznaczone w erratach (VII, 318).

O wiele gorsze w skutkach, bo psujące rytmikę, są zamiany Mickiewiczowskich znaków: *-y*, *-i* przez *-j* (przeważnie w słowach obcego pochodzenia). Tych potknięć jest 21 i niewątpliwą odpowiedzialność za nie ponosi Jański. Czysto mechaniczne wstawianie joty dawało czasem takie dziwolągi, jak: *Rosyj* (gen. sing.), albo *partyj* (gen. pl.). A gdzie był wtedy korektor — Mickiewicz, który w liście do Odyńca z 19 kwietnia 1834 donosi, że „ciągle drabuje korekty"?

Z kolei odstępstw od słów, form fleksyjnych i fonetyki, charakterystycznych dla języka Mickiewicza — aż 155. Chodzi o takie zmiany, jak *trzepiocąc* na *trzepiecąc*, *tarkot* na *turkot*, *biegą* na *biegną*, *śród* na *wśród*, *mrok* na *zmrok* itp.

Błędów gramatycznych (*łopucha*, *wlatają*, *chołota*) — 11.

Zniekształconych jednostek frazeologicznych (*pod okiem* zam. *pod bokiem*) — 13.

Zmiany w słownictwie, fleksji lub ortografii, zniekształcające sytuację lub precyzję jej opisu — 41. Tu kilka najbardziej charakterystycznych przykładów:

I, 43—44: „konie porzucone same / *Szczypać* trawę ciągnęły powoli pod bramę" (zam. *Szczypiąc*).

IV, 806: „*Podskoczył* ku Hrabiemu i Tadeuszowi" (zam. *Poskoczył* — mowa o Robaku).

VIII, 780: „Unoszony jak kółmi *gęstych* skrzydeł ruchem" (zam. *gęsich* — Konewka przywiązał żywe gęsi do pasa kontusza).

IX, 371—372: Maciej „tu końcem szablicy / *Ociera* bagnet z rury, jako knot ze świécy" (zam. *Uciera*).

Zniekształcenia nazwisk lub błędna ich pisownia, zniekształcenia nazw geograficznych albo wprowadzenie fałszu historycznego — 13 wypadków. Niekiedy zawiniła tu niepoprawna ortografia poety (*Radziwił* zam. *Radziwiłł*), ale w innych wypadkach autograf daje wersję poprawną, a pierwodruk błędną. Np. *Birbarz* zam. *Birbasz*, *Łogomowicze* zam. *Ługomowicze*, albo informacja, że Orłowski *wystawiał* wszystko w Polsce, gdy Mickiewicz napisał: *wysławiał*.

Wreszcie ostatnia kategoria błędów, najbardziej kompromitująca wszystkich, co byli odpowiedzialni za poprawność pierwodruku: autora, kopistę i korektora: przedostanie się do druku aż 8 *lapsus calami*, które zdarzały się poecie bardzo często, i to nie tylko w brulionach, ale i w czystopisach. Warto je przytoczyć tu wszystkie.

IV, 672—673: Wojski „ożywił knieje i dąbrowy, / Jakby psiarnię *w nię* wpuścił i rozpoczął łowy" (zam. *w nie*).

IV, 940—941: „Pył za nim, psy za pyłem, z daleka się zdało, / Że zając, *psy* i charty jedne tworzą ciało" (zam. *pył*).

V, 643—644: „I dobywszy *z zapasa* swe żelazne klucze, / Okręcił wkoło głowy, puścił z całej mocy" (zam. *zza pasa*).

V, 764: „*Taki* Gerwazy z groźną cofał się postawą" (zam. *Tak i*).

VIII, 769: „A Brzytewka im *szable* w gardzielach utopił" (zam. *szablę*).

W urywku ks. IX, gdzie jest opis pojedynku Maćka z „wielkim mistrzem na bagnety" (w. 375—400), ten ostatni wymieniony jest 4 razy, a nieco niżej (w. 413) — piąty raz. Poeta konsekwentnie nazywa go *Gifrejterem*, ale w w. 390 pomylił się i napisał: *Gerfreiter*, co pierwodruk oddał jako: *Gefreiter*.

X, 632—633: „Gwałtem porwać? wszak mógłbym, zza krat i *za klamek* / Wydarłbym ją" (zam. *zza klamek*).

X, 870—871: „A ja klęcząc nad jego piersią pochylony, / I *krew* maczając w ranę, zemstę zaprzysiągnął" (zam. *miecz*).

Podkreślam, że wszystkie te odstępstwa od poprawnego oddania intencji autora ściśle odtwarzają stan rzeczy w autografie. Można by za to winić najbardziej kopistę, którym był nie byle kto, bo sam Ignacy Domeyko, ale tu na jego obronę trzeba powiedzieć, że gdy kopista musi się męczyć nad odczytaniem trudnego pisma, przestaje reagować na sens tego, co przepisuje. Jako przykład może służyć urywek ks. III o chłopcu, który ujrzawszy „cykoryi kwiaty":

Chce je pieścić, zbliża się, dmuchnie i z podmuchem
Cały *kwiat* na powietrzu rozleci się puchem. [w. 199—200]

Tymczasem Domeyko zamiast *kwiat* napisał *w wiatr*, co przeszło do druku i poprawiono dopiero w erratach. Jednakże w autografie słowo to wygląda tak (w znacznym powiększeniu):



Ilu jest ludzi, którzy na miejscu Domeyki odczytaliby tak samo!

Tak więc pierwodruk największego arcydzieła literatury polskiej skażony jest przeszło 300 zniekształceniami intencji autora. A jakie były dzieje docierania do tekstu poprawnego?

Wydanie drugie za życia autora (1844) wniosło w tym zakresie bardzo niewiele. Poczynając od edycji Klaczki i Januszkiewicza (1861) aż do pierwszego wydania krytycznego pod redakcją Pilata usunięto około 100 najbardziej oczywistych błędów. Pilat był zresztą pierwszym edytorem, który gruntownie przebadał autograf dzikowski *Pana Tadeusza*, ale zdołał go wyzyskać do opracowania aparatu krytycznego tylko do pierwszych pięciu ksiąg; pracy nad resztą przeszkodziła śmierć. We wstępie do pierwszego tomu swej edycji Pilat podkreśla, że dążył do zachowania regionalnych właściwości języka poety, ale to dotyczyło jedynie cech językowych pierwodruku; o wyzyskaniu autografów dla usunięcia zniekształceń szaty słownej, które się wkradły do wydania r. 1834, nie było mowy.

W postaci ustalonej przez Pilata tekst *Pana Tadeusza* podany został w pierwszym wydaniu sporządzonym dla „Biblioteki Narodowej" przez Stanisława Pigonia. Edytor był drugim z kolei badaczem, który się zapoznał gruntownie z autografami, ale je wyzyskał tylko do podania w komentarzu niektórych wariantów. Oprzeć się na autografach dla emendacji tekstu uważał za możliwe tylko tam, gdzie tekst pierwodruku był „niewątpliwie zniekształcony". Natomiast w takich wypadkach, gdy brzmienie autografu wydawało się edytorowi („subiektywnie" — jak podkreślał) lepsze, żadnych zmian do swego wydania nie wprowadzał. Jako przykład wymieniał tu słowa Telimeny o Orłowskim (III, 629), że „wystawiał wszystko w Polszcze: niebo, ziemię, lasy", albo powiedzenie o Konewce, gdy wychodził on z kotucha z żywymi gęśmi uwiązanymi do pasa (VIII, 780), że był unoszony *gęstych* skrzydeł ruchem. Niezmiernie charakterystyczny dla ówczesnej postawy Pigonia jako edytora jest następujący komentarz do wymienionego miejsca:

„w. 780: *gęstych* — autograf poematu ma tutaj »gęsich«, co wydaje się wyrazem bardziej należytym. Jednak i »gęstych« ostatecznie nie psuje obrazu, może więc nie jest myłką druku; trudno było odważyć się na przywrócenie brzmienia autografu".

Toteż Pigoń wyzyskał autograf jedynie w takich wypadkach, gdy poprawne

brzmienie jakiegoś nazwiska w autografie uległo zniekształceniu w druku (np. IX, 460: *Czarnabacki* zam. *Czarnobacki*), albo gdy tego wymagała rytmika, np. IV, 375: *jedynogłośnie* zam. *jednogłośnie*.

Drugie wydanie edycji w „Bibliotece Narodowej" nie przyniosło żadnych dalszych zmian w tekście, ale ogłoszone w tym samym roku (1929) czterotomowe wydanie *Poezyj* Mickiewicza pod redakcją Pigonia (Lwów, u Gubrynowicza i Szmidta) świadczyło o przełamaniu poprzedniego stanowiska. Zostały wprowadzone następujące nowe emendacje:

III, 629: *Wysławiał* (pdr.: *Wystawiał*)
VIII, 323: *pod jej bokiem* (pdr.: *pod jej okiem*)
VIII, 780: *gęsich* (pdr.: *gęstych*).

W następnej edycji opracowanej przez Pigonia, w tomie 4 Wydania Sejmowego, przybyła jeszcze jedna emendacja:

IX, 497: Cały szereg zdaje się być *ruchawym* płazem

— podczas gdy dotąd była respektowana lekcja pierwodruku: *ruchomym*.

Z wymienionymi tu 4 emendacjami ukazał się *Pan Tadeusz* w Wydaniu Narodowym; tekst opracował Leon Płoszewski.

Gdy w styczniu 1950 rozpoczęliśmy zbierać materiały do Słownika Mickiewiczowskiego, rozumiałem potrzebę wykonania tego dzieła dla ustalenia semantyki języka poety i stworzenia podstaw do zbadania jego stylu. Nie przechodziło mi przez głowę, że słownik ten może dzięki statystyce użyć poszczególnych słów i form fleksyjnych ujawnić zawartość obcych wtrętów w autoryzowanych tekstach Mickiewicza. Pierwszy zasób obserwacji w tym zakresie podałem w pracy o emendacji tekstów Mickiewicza. Gdy Leon Płoszewski opracowywał ponownie tekst *Pana Tadeusza*, tym razem dla Wydania Jubileuszowego, wprowadził — obok poprawek dokonanych przez Pigonia i poprzednich wydawców — 25 proponowanych przeze mnie; wśród nich były 3, które obecnie kwestionuje prof. Weintraub (I, 880: *Rdułtowskim*; VI, 148: *nabroili*; XII, 828: *sukience*). Ale przeważającej większości moich propozycji, zwłaszcza dotyczących autentycznego języka poety, Płoszewski nie uwzględnił. Już po ukazaniu się Wydania Jubileuszowego Pigoń ogłosił trzecią wersję swego wydania w „Bibliotece Narodowej" i tam wprowadził 7 moich propozycji, w tym 4, których nie wziął pod uwagę Płoszewski. Do tych ostatnich należą: V, 630: *woźnieńską*; V, 780: *zszedł*; VII, 458: *na zajeździe*; XI, 154: *kwietnej*.

Tak więc 29 moich propozycji z 1954 r. weszło do dotychczasowych wydań. Jest rzeczą zrozumiałą, że nowość problemu i brak dostatecznego przemyślenia podstaw teoretycznych musiały zaciążyć na mojej pierwszej rozprawie o emendacji tekstów Mickiewicza. Większość zawartych tam propozycji włączyłem do wydania krytycznego, ale niektóre musiałem sam uznać za nie dość uzasadnione. W 1966 r. na jesieni odbyła się w Pradze trzydniowa sesja Komisji Edytorsko-Tekstologicznej VI Międzynarodowego Zjazdu Slawistów. Przedstawiłem na niej referat o zasadach uwzględniania autografu przy sporządzaniu edycji autoryzowanego tekstu i uzyskałem całkowitą aprobatę uczestników zebrania dla moich wniosków. Referat był owocem przemyśleń przy pracy nad wydaniem krytycznym i główne jego tezy zamieściłem we wstępie do tej edycji.

Na tle oporu, z jakim się spotkałem u niektórych naszych tekstologów i na który natrafiłem również w gronie Komitetu Redakcyjnego Wydania Krytycznego, musiałem z wielką satysfakcją przyjąć do wiadomości dodatnią ocenę globalną moich propozycji w recenzji prof. Weintrauba. Pozostaje mi tylko ustosunkować się do jego zastrzeżeń w stosunku do 18 emendacji. Wydaje mi się jednak, że prowadzenie drobiazgowej dyskusji na tym miejscu nie byłoby celowe. Z wywodów recenzenta

wyciągam wniosek, że w następnej wersji (a sądzę, że jest ona ze względu na odbiorców całej edycji nieunikniona) będę musiał argumentację w wielu punktach znacznie rozszerzyć.

Z powodu nazwiska Rdułtowskiego dałoby się napisać cały artykuł o „polityce" onomastycznej Mickiewicza w jego dziele; dla poparcia lekcji *nabroili* można zacytować materiał Słownika Mickiewiczowskiego do haseł: „Broić" i „Zbroić", okazałoby się wtedy, że pleonastyczny zdaniem recenzenta zwrot *broić złego* jednak występuje u naszego poety (zob. WN: VI, 162). Za lekcją autografu *mścił się* zamiast *mścić się* pierwodruku opowiedział się także Pigoń w ostatniej swojej edycji. Słowem, nie skończylibyśmy tak prędko spierania się o nasze lepsze czy gorsze wyczucie w każdym z wymienionych przez recenzenta wypadków.

Jedyny wyjątek czynię dla słowa *sukience* (XII, 828), albowiem tu prof. Weintraub zaatakował recenzentkę-lingwistkę, że „przespała" mój osobliwy wywód. Była nią prof. dr Halina Safarewiczowa, jak najbardziej autentyczna autochtonka z terenu dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, która na pewno zna dobrze językowe właściwości swego regionu i której uwagom w charakterze członka Komitetu Redakcyjnego Słownika Mickiewiczowskiego — dzieło to wiele zawdzięcza. Co do mnie — to spędziłem na wymienionym terenie lata 1915—1918 oraz 1935—1945, więc mam też w uchu język tamtejszych ludzi. Ślęczałem również nad aktami sądowymi z XVII—XVIII w. i nie raz jeden natrafiłem na ortografię fonetyczną słowa *wileński* w postaci: *wilęski*. Nie można zatem fonetyki tego regionu mierzyć fonetyką opisową polszczyzny z centralnych terenów dawnej Korony. Brak zastrzeżeń prof. Safarewiczowej przeciwko *sukience* był więc najzupełniej uzasadniony znajomością problemu.

Przejdźmy teraz do dwóch spraw, stanowiących przedmiot głównych zastrzeżeń recenzenta.

Naprzód *Epilog*. Jest rzeczą wyjątkowo dla miłośników poezji przykrą, że ten utwór, zawierający partie o niezwykłej potędze wyrazu, utwór, którego poszczególne jednostki frazeologiczne stały się niemal przysłowiem, doszedł do nas w stanie nie dopracowanym i jest wręcz niemożliwością takie ustalenie jego tekstu, aby go uczynić całością artystycznie skończoną. Zarówno odczytanie niektórych słów jak i układ poszczególnych fragmentów będą zawsze przedmiotem domysłów i dyskusji. Toteż edytor, który zechce opracować ten utwór dla szerokiej masy odbiorców, będzie musiał się uciekać do różnych hipotetycznych rekonstrukcji, natomiast edytor wydania krytycznego winien dążyć do przekazania jak najwierniejszego obrazu stosunków graficznych w brulionie, który pozostał nam w spuściźnie. Taki był mój cel i to starałem się osiągnąć. Mogłem przy tym popełnić błędy i chętnie się do nich przyznam, ale one wyglądają inaczej w rzeczywistości niż w przedstawieniu prof. Weintrauba.

Muszę zacząć od sprostowania. Recenzent twierdzi, że ja traktuję poprawki ołówkowe na autografie tak, jakby wyszły spod ręki Mickiewicza, a nawet wzmacnia to twierdzenie słowami, że „sprawa autorstwa poprawek ołówkowych w ogóle dla niego [tzn. dla mnie — K. G.] nie istnieje". Proszę więc o odczytanie następującego komentarza w aparacie krytycznym (s. 387) z racji słowa *wieśniaczki*, znajdującego się na stronicy *verso* brulionu, na marginesie z prawej strony głównej kolumny tekstu:

„Na marginesie prawym mamy wypisane ołówkiem słowo: *wieśniaczki*, które — jak wskazuje znak korektorski — miało zastąpić w tekście w. 115 słowo: *na koniec*. Trudno mieć pewność, czy jest to poprawka zrobiona ręką poety, więc pozostawiamy w tekście słowo pierwotne".

A więc sytuacja jasna. Sprawa autorstwa poprawek ołówkowych nie tylko dla

mnie istnieje, ale w dodatku została rozstrzygnięta na ich niekorzyść. Dlaczegóż więc uwzględniłem je skreślając w w. 28 słowo *myślił* i przyjmując redakcję: *Ciał się najedzą* zam.: *Gdy ciał podjedzą*? — Bardzo proste: nie zorientowałem się, że są to poprawki ołówkowe, wziąłem je za zmiany wprowadzone przez poetę. Po otrzymaniu recenzji prof. Weintrauba napisałem do Wrocławia, aby rzecz została sprawdzona, i otrzymałem potwierdzenie, że to są istotnie wtręty ołówkowe *. Cóż robić? „*Quandoquidem bonus dormitat Homerus*". Ktoś złośliwy powie, że naprzód trzeba być Homerem, a potem dopiero mieć prawo do „zdrzemnięcia się", ale ja myślę, że w pewnych okolicznościach każdy ma prawo do tłumaczenia się zmęczeniem.

Pracowałem kilka dni z rzędu od rana do wieczora nad skolacjonowaniem fotokopii autografu całego poematu z samym autografem, *Epilog* wypadł z konieczności na końcu i to się zemściło na czujności mojej uwagi. Oczywiście poprawię te dwa błędy w następnym wydaniu, ale mimo nich sądzę, że wartość mego opracowania nie tym się mierzy. Wbrew wszystkim argumentom prof. Weintrauba obstaję przy proponowanym układzie i wysunę nowe dowody za nim przemawiające. Nie dotykam nawet sprawy czterowiersza: „Gdy orły nasze lotem błyskawicy", bo tu dla każdego, co się potrafi oderwać od utartych szlaków własnej pamięci, celowość mojego układu jest oczywista. Taki recenzent, jak Leon Płoszewski, który tyle lat strawił nad tekstem *Pana Tadeusza* i z niektórymi moimi propozycjami nie mógł się pogodzić, w tym punkcie przyznał mi bez wahania rację. Ograniczę się tu do obrony innej mojej propozycji, a mianowicie do sprawy miejsca dla pięciowiersza: „A przy stoliku drzemiący pan włodarz".

Odsyłam przede wszystkim czytelników do mego wstępu, którego argumentacja, podana w naturalnej ciągłości myśli i nie rozerwana polemicznymi uwagami, na pewno posiada silniejszą wymowę niż w streszczeniu recenzenta. Ale komu to nie wystarczy, niech rozważy jeszcze względy następujące.

Naprzód zarzut prof. Weintrauba, że nie pozwala na to składnia, ponieważ w urywku poprzedzającym („O, gdybym kiedy dożył tej pociechy") mamy tryb przypuszczający, a w pięciowierszu — czas przeszły, jako w relacji o tym, co było. Na szczęście językoznawstwo wyszło już z okresu, gdy jego przedmiot badań kończył się na kropce końcowej zdania. Najnowszym rozdziałem tej dyscypliny jest „lingwistyka tekstu". Staje się zupełnie oczywista wzajemna zależność od siebie składniowej struktury zdań ze sobą sąsiadujących. W danym wypadku, jeśli poddamy się bez żadnych formalistycznych uprzedzeń brzmieniu następujących po sobie urywków: „O, gdybym kiedy dożył" i „A przy stoliku drzemiący pan włodarz" — odbierzemy orzeczenia drugiego urywku również jako *optativus* (chyba ten termin bardziej tu właściwy niż tryb „przypuszczający"). Czyli w upraszczającym streszczeniu: O, gdybym kiedy dożył tej pociechy (...), o, gdyby wieśniaczki wzięły do ręki te księgi proste (...), a drzemiący przy stoliku pan włodarz nie bronił czytać, *etc.*" — Po otrzymaniu recenzji prof. Weintrauba odczytywałem te dwa urywki w moim układzie nie uprzedzonym słuchaczom, a potem pytałem, czy odczuwają, że w pierwszym jest mowa o życzeniu poety, a w drugim to życzenie już nie gra? Otóż nikt takiego wrażenia nie odniósł. W obu urywkach ciągłość myśli była odebrana przez wszystkich słuchaczy. Nie poprzestałem na tej próbie i podczas bytności w Warszawie zwróciłem się z prośbą o opinię do czterech osób: dwóch językoznawców, jednego historyka literatury i jednego pisarza — prozaika. Wynik tej ankiety był jednomyślny: nikt nie dostrzegł jakiejś składniowej „nieskładności" w kolejnym uszeregowaniu

---

* Za tę życzliwą usługę składam serdeczne podziękowanie mgr Zofii Sypulance, sekretarzowi Redakcji „Pamiętnika Literackiego".

obu urywków, dwukrotne *gdyby* pierwszego urywka pozwalało odczuwać w drugim dalszy ciąg marzenia poety o zbiorowej lekturze jego ksiąg pod strzechą.

Nie trzeba dowodzić, że obraz czytania owych „ksiąg prostych" przy pracy pod dachem i rodzajowa scena wiejskiej zabawy, podczas której czytano pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie, to widowiska o zupełnie odmiennej scenografii. Ale inni są też w obu wypadkach aktorzy. Tam jest marzenie, wyraz gorącego pragnienia, tu — wspomnienie młodości. „Tak za dni moich" — zaczyna poeta, a więc ma się dokonać coś analogicznego do rzeczy przeżytych przez podmiot liryczny. On sam uczestniczył w zebraniu, gdy pod lipą na trawie czytano utwory Karpińskiego i Brodzińskiego. Co więcej, dowiadujemy się, że „zazdrościła młodzież wieszczów sławie". Jakaż to młodzież? Czyżby to były owe wieśniaczki, co śpiewają ludowe piosenki kręcąc kołowrotki? — Czy tego typu odbiorcy dzieł literackich pytają kiedykolwiek o autora? — Psalm *Kto się w opiekę poda Panu swemu* od kilku wieków śpiewali i nadal śpiewają liczni prości ludzie, a komu z tej rzeszy przyjdzie do głowy pytać o autora tekstu czy melodii? — Oczywiście młodzież, co zazdrości wieszczów sławie, to zupełnie inne środowisko, zastęp ludzi uczących się, znających nie tylko dzieła, ale i nazwiska twórców literatury, a w tej gromadzie są i tacy, co pragnęliby sami znaleźć się w gronie poetów. Słowem — jesteśmy na jakiejś majówce promienistej, kiedy to się czytało wspólnie i deklamowało różne utwory, a wśród uczestników nie zabrakło i tych, co marzyli o przyszłej poetyckiej sławie. „Tak za dni moich" — czytamy i nie wątpimy, że wśród tej młodzieży, co zazdrościła wieszczów sławie, wodził już rej przyszły autor ballad i romansów. I co by miał tej młodzieży do powiedzenia drzemiący przy stoliku pan włodarz albo ekonom, lub nawet gospodarz? — Gdzież tu może być jakikolwiek łącznik między tymi dwoma światami!

Prof. Weintraub twierdzi, że słowa o wybaczaniu błędów poetyckim utworom, czytanym w obecności i za łaskawym pozwoleniem włodarza lub ekonoma, figurują w tym kontekście w cudzysłowie ironii. Niewątpliwie byłaby to ironia, gdyby ów włodarz lub ekonom ferował swoje wyroki przed młodzieżą, co zazdrościła wieszczów sławie. Ale gdy słuchaczami jego sądów literackich staną się wieśniaczki, które kręcą kołowrotki, to scena cała nasyca się uśmiechem i humorem, sympatią i wyrozumiałością.

A nie brak takich scen w samym poemacie. Dlaczego Wojski tępiąc muchy jest szczególnie zawzięty na „szlachciców", co bardzo huczą i nieznośnie brzęczą, a nawet wpadłszy w pajęczą siatkę mogą trzy dni sam na sam borykać się z pająkiem? — Albowiem Wojski dowodził:

> Że się z tych much szlacheckich pomniejszy lud rodził,
> Że one tym są muchom, czym dla roju matki,
> Że z ich wybiciem zginą owadów ostatki.
> Prawda że ochmistrzyni ani pleban wioski,
> Nie uwierzyli nigdy w te Wojskiego wnioski
> I trzymali inaczej o muszym rodzaju

Cóż to za urocza scena owej dysputy na tematy entomologiczne między Wojskim, plebanem i ochmistrzynią! — Czy jest w tym jakikolwiek ślad ironii? — Ironię dyktują zawsze uczucia moralnej dezaprobaty, o której tu nie może być mowy. Poeta ogarniając ciepłą sympatią świat ludzi swojej domowej ojczyzny, utraconej na czas niewiadomy (jeszcze wtedy nie przeczuwał, że na zawsze), maluje ich z dobrodusznym humorem przebaczenia. To samo uczucie wyłania się na myśl, jak to wieśniaczki, kręcąc kołowrotki i słuchając ksiąg prostych jako ich piosenki, będą korzystać z komentarza i krytycznych ocen, jakich udziela pilnujący ich pracy włodarz lub

ekonom. Twórca *Pana Tadeusza* godzi się z dobrotliwym uśmiechem na takiego krytyka i komentatora, bo go umieszcza wśród tych prostych ludzi spod strzechy, co wezmą do ręki jego „księgi proste".

I wcale to nie musi być scena obrazująca stosunki pańszczyźniane. W artykule o Karpińskim próbując wyjaśnić popularność tego poety, Mickiewicz kładzie nacisk na pokrewieństwo jego wersyfikacji i pierwiastków treściowych ze śpiewami gminnymi, a w związku z tym daje następujący komentarz w przypisku:

„Lud prosty w Litwie mówi dialektem ruskim, zmieszanym z polską mową, albo językiem litewskim, zupełnie od słowiańskiej mowy różnym. Przez śpiewy gminne, o których wspominamy, rozumiemy śpiewy polskie, ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących mówiących po polsku" (WN, V, 231).

W świetle tych słów należy raczej wątpić, czy owe dziewczyny przy kołowrotkach to podległe pańszczyźnie białoruskie chłopki. Należą one raczej do mówiącej po polsku drobnej szlachty, której przedstawiciele, niejednokrotnie równie ubodzy jak warstwa chłopska, pracowali najemnie w majątkach bogatego ziemiaństwa. Na ich znajomość języka polskiego mógł poeta w swym marzeniu liczyć, a słowo *wieśniaczki* nie musi być wcale oznaczeniem kobiet należących jedynie do stanu chłopskiego. A wreszcie i obie piosnki, przez poetę wymienione, dawno zostały zidentyfikowane jako pieśni polskie, nie ruskie.

Tyle w sprawie układu *Epilogu*. Co do szczegółowych uwag recenzenta, dotyczących tekstu, podkreślam jeszcze raz, że odczytanie brulionu *Epilogu* będzie zawsze dyskusyjne. Moją argumentację wyłożyłem w rozdziale 4 *Wstępu* i w aparacie krytycznym, a na tym miejscu nie mam nic więcej do powiedzenia.

Wreszcie interpunkcja. O tym problemie można by powiedzieć, że „macamy, gdzie miękcej w rzeczy, a ono wszędy ciśnie". Wyłożyłem w artykule *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu"*, jak stanąłem przed zagadnieniem, czy modernizować przestankowanie, czy też zachować konwencje epoki Mickiewicza, i wtedy wyrosła mi przed oczami sprawa o wiele bardziej ogólna: historia interpunkcji w językach kręgu europejskiego. Oczekiwałem, że znajdę odpowiedź w wielkich gramatykach języków starożytnych. Zacząłem od wyczerpującego dzieła: F. Stolz und J. H. Schmalz, *Lateinische Grammatik* (München 1910. „Handbuch der klassischen Altertumwissenschaft"), aby stwierdzić, że o łacińskiej interpunkcji nie ma tam ani słowa. Zapytałem więc naszych współcześnie żyjących filologów klasycznych, jaką interpunkcję stosuje się w wydaniach tekstów klasycznych. Odpowiedziano mi, że edytorowie poszczególnych narodowości wprowadzają do tekstów klasycznych interpunkcję obowiązującą w ich językach macierzystych: Niemcy — niemiecką, Francuzi — francuską, itd. — No więc czy istnieje jakaś historia interpunkcji od czasów starożytnych do dnia dzisiejszego? Nikt o takim dziele nie słyszał. W zakresie gramatyki polskiej zbiorowe dzieło, wydane przez Polską Akademię Umiejętności w r. 1915 pt. *Język polski i jego historia*, zawiera rozdział o dziejach polskiej ortografii napisany przez Brücknera, ale o interpunkcji nie ma tam ani słowa. Podobnie *Gramatyka historyczna języka polskiego* Klemensiewicza, Lehra-Spławińskiego i Urbańczyka (1955) nie posiada żadnego rozdziału dotyczącego dziejów polskiej pisowni i przestankowania. Słowem — pustynia! Przed 15 laty starli się ze sobą na łamach „Pamiętnika Literackiego" Tadeusz Ulewicz i Stanisław Furmanik na temat interpunkcji w drukach staropolskich i wtedy to po raz pierwszy została postawiona teza o retoryczno-intonacyjnym charakterze interpunkcji staropolskiej (Furmanik). Stoimy zatem w obliczu dziedziny czekającej na naukowe opracowanie i póki się go nie doczekamy, taka czy inna decyzja edytorska może być zawsze przez kogoś zakwestionowana. Aby nie prowadzić jałowych sporów, uważam za konieczne wyjaśnić kilka nieporozumień.

A więc po pierwsze — nie miałem zamiaru zwalczać interpunkcji dzisiejszej na rzecz dawnej, która u nas panowała mniej więcej do połowy XIX w. (tylko szczegółowe badania mogłyby ustalić, jak się dokonała ta zmiana). Interpunkcja obecna jest — o ile mogę sądzić z własnych obserwacji — przejęta od Niemców i nie uważam tego zapożyczenia się u sąsiadów za okoliczność pomyślną i dla zwykłych użytkowników języka polskiego wygodną, ale to już sprawa inna, o której na tym miejscu dyskutować nie będziemy. Dezyzja moja oparcia się na interpunkcji epoki Mickiewicza w wydaniu krytycznym podyktowana była nie dyskwalifikacją interpunkcji współczesnej, tylko zamiarem możliwie wiernego oddania metod przestankowania, jakimi się posługiwał Mickiewicz.

Wyłania się więc pytanie, czyja to interpunkcja: poety czy korektora? Zacznijmy od ustalenia, czy Mickiewicz przywiązywał wagę do poprawnego stawiania znaków przestankowych? — Niewątpliwie tak, co można udowodnić jego własnymi wypowiedziami. Gdy Czeczot, który robił w Wilnie korektę drugiego tomu *Poezyj*, przesłał Mickiewiczowi już odbite arkusze z tekstu *Grażyny*, poeta robi mu następujące wyrzuty:

„Wyrzuciłeś w *Grażynie* kilka potrzebnych wykrzykników i pytań. Pamiętaj w owym długim monologu: Kobieto, boski diable, dziwaczna istoto! *etc.*, *etc.* zachować ściśle eksklamacje, interrogacje i pauzy. Np. w miejscu: Zapomnij! Ja! zapomnę! wszak już zapomniałem!" (list z 23 III / 4 IV 1823).

W odpowiedzi na ten list i na następny, gdzie poeta sygnalizuje haniebne błędy, które się wkradły z kopii do II cz. *Dziadów*, Czeczot pisze z irytacją:

„Otóż masz za swoje, hultaju autorze, że nalegany tyle razy, pomimo tylu przypomnień nie chciałeś pilnie tak długo trzymanych przeczytać manuskryptów i dokładnie poprawić! [...] Co do wykrzykników, a czemużeś ich nie kładł?" (list z 25 III / 6 IV 1823).

Ta wymiana listów może być odpowiedzią na ewentualną propozycję, żeby interpunkcję *Pana Tadeusza* oprzeć wyłącznie na autografie. Nawet w czystopisie może brakować wielu znaków, których potrzebę autor jednak uznawał. Było to podobnie jak ze znakami diakrytycznymi nad spółgłoskami zmiękczonymi czy nad *o* pochylonym. W czystopisie mamy raz *Woźny*, a innym razem *Wozny*, z czego nie wynika, że była to jakaś oboczność fonetyczna. Po prostu niedbałość o precyzję szczegółów graficznych w autografie, o którym poeta wiedział, że nie będzie podstawą druku.

Przytoczmy jeszcze kilka świadectw o stosunku poety do spraw interpunkcji. List już cytowany, z 23 III / 4 IV 1823:

„Jak tylko *Dziady* II będą wybite, przyszlij mi, tudzież następne arkusze. Wynotowałem omyłki, zwłaszcza w interpunkcji i cytacjach niemieckich, które przyślę".

W liście do Stefana Garczyńskiego, którego poezje były drukowane pod kontrolą korektorską Mickiewicza, czytamy:

„Starałem, co można, zrobić interpunkcją troskliwą. [...] Masz wiedzieć, że sam robiłem wszystkie korekty, czego dla własnej poezji nie zdołałem podjąć się. Musisz tedy mi podziękować, bo niemałą przywiązuję wagę do takiej pracowitości; rzadko w życiu dałem jej dowody" (list z 6 V 1833).

W liście do Karola Sienkiewicza (1843) w sprawie zredagowania napisu łacińskiego na pomniku grobowym Gadona i Łagowskiego poeta rozpatrując trzy projekty pisze:

„Jestem za numerem 3-cim. Jeśli wybierzesz drugi, to skasuj *deditus*, a zostaw tylko *devotus*, ale trzeci najprostszy (*Annos natus* dobrze po łacinie); ta interpunkcja w trzecim napisie byłaby tu niepotrzebna".

I jeszcze jedno świadectwo — list do Stefana Witwickiego (druga połowa 1835 r.) w sprawie przekładu hymnu *Veni Creator* do wydawanej przez Witwickiego

książki do nabożeństwa. Mickiewicz ornawia łaciński tekst innego hymnu do Ducha Św. i pisze tak:

„Wiersza jedynastego nie rozumiem dobrze; chyba *promissum* ściąga się do *lumen*, ale to bardzo daleko i przeciw interpunkcji".

Chyba to wystarczy dla udowodnienia, że poprawności w przestankowaniu Mickiewicz nie lekceważył. Wiemy z różnych świadectw, choćby na podstawie faktów wyłowionych przez Pigonia z egzemplarza korektowego *Pana Tadeusza*, że poeta skupiał uwagę przy korekcie nie na błędach, lecz na dalszym doskonaleniu kształtu słownego, i nie będzie zbyt ryzykowne przypuszczenie, że nie pomijał też interpunkcji.

A czy przestankowanie w *Panu Tadeuszu* jest tylko odbiciem konwencji właściwych epoce i wprowadzonych przez Jańskiego, czy też odtwarza zwyczaje Mickiewicza, o tym można się przekonać ze źródeł następujących. Wiemy z wszelką pewnością, że poeta robił wyłącznie sam (na co narzekał) korektę pierwszego wydania *Konrada Wallenroda* i według wszelkiego prawdopodobieństwa korektę tegoż utworu w edycji petersburskiej. Równie prawdopodobna jest korekta własna autora pierwodruku *Sonetów* (1826). Wreszcie absolutnie pewna korekta obu tomików dzieł Garczyńskiego. Jako materiał porównawczy i dokumentacyjny to chyba wystarczy. Jeśli postawiłem sobie za zasadę, żeby w wydaniu krytycznym zbliżyć się jak najbardziej do intencji autora w zakresie autentycznego kształtu języka Mickiewicza, to konsekwencją tego musiało być rozciągnięcie owej zasady i na interpunkcję. I mimo wszelkich argumentów prof. Weintrauba dowodzącego, że interpunkcja współczesna lepiej by oddała artyzm Mickiewiczowskiego wiersza, chyba wykazałem, że sprawa ma się wręcz przeciwnie. Starałem się to uzasadnić szczegółowo w artykule o interpunkcji w *Panu Tadeuszu*, a we wstępie do wydania dałem jedynie skrótowe przedstawienie swego stanowiska.

W uwagach prof. Weintrauba na temat interpunkcji w epoce Mickiewicza są różne uogólnienia, które wobec naszej dzisiejszej wiedzy o tym przedmiocie należy uznać za co najmniej przedwczesne. Ma to być jakoby interpunkcja nieskładna i niekonsekwentna. Twierdzenie podobne jest typowym błędem perspektywy historycznej: ocenianiem zjawiska przeszłości ze stanowiska pojęć i celów epoki dzisiejszej. Przewidziałem ten zarzut ze strony tych, co będą kwestionować decyzję wprowadzenia interpunkcji epoki i w różnych miejscach mego artykułu w „Pamiętniku Literackim" gromadziłem przykłady, świadczące o konsekwencji ludzi epoki Mickiewicza (i przede wszystkim jego samego), gdy chodzi o stosowanie zasad interpunkcji retoryczno-intonacyjnej! Ale nasze przyzwyczajenia myślowe są czasem mocniejsze od cudzych argumentów. Jeden z polskich historyków literatury, który nie mógł się pogodzić z myślą o zachowaniu w *Panu Tadeuszu* interpunkcji epoki, powiedział do mnie: „Ja nie mogę sobie wyobrazić, żeby przed *który* nie miało być przecinka". Francuzi i Anglicy nie oddzielają przecinkami zdań względnych (i nie tylko względnych) i jakoś żyją. W ogniu walki mój recenzent formułuje przeciw dawnej interpunkcji polskiej zarzuty, które z łatwością można także postawić dzisiejszej, a zarazem przedstawia moje wywody w sposób nieścisły. Pisze bowiem, jakobym ja przywiązywał dużą wagę do argumentu, że w czasach Mickiewicza zaznaczano przecinkiem miejsca średniówki i klauzuli, a kończy tak:

„Wbrew tendencji jego artykułu jest to argument za wyższością współczesnego systemu interpunkcji. Wyeliminował on zbędną informację".

Na to odpowiadam: po pierwsze — nie próbowałem się bawić w dodatnią czy ujemną ocenę konwencji, o której mowa; stwierdziłem ją jako fakt historyczny i zgodnie z zasadami, na których wydanie krytyczne oparłem, zachowałem ją. Po drugie — ma to być zbędna informacja. Zgoda! Ale czy nie jest zbędną informacją

obowiązujące dziś oddzielanie przecinkiem zdań podrzędnych, gdy początkowy spójnik lub zaimek dostatecznie sygnalizuje wprowadzenie zdania podrzędnego? — I właśnie dlatego Francuzi i Anglicy tego nie czynią!

Podobnie w ogniu walki prof. Weintraub argumentuje twierdzeniami lub hipotezami coraz bardziej ryzykownymi i nieostrożnymi. Twierdzi np., że w czasach, kiedy *Pan Tadeusz* wychodził drukiem, już się utarło poprzedzanie przecinkiem zdań dopełnieniowych rozpoczynających się od *że* lub *iż*, i opiera swą tezę na wydaniu *Pism rozmaitych* F. K. Dmochowskiego w Warszawie 1826 roku.

Sądzę, że stwierdzić istnienie podobnej tendencji można by dopiero przebadawszy nie jeden druk, ale kilkadziesiąt, nie z jednego roku, ale z dłuższego okresu, a wreszcie nie z jednej Warszawy, ale z kilku najważniejszych ośrodków ówczesnego życia umysłowego, jak Kraków, Lwów, Wilno i Poznań. Tylko statystyka oparta na takim materiale mogłaby upoważnić do wysuniętego przez prof. Weintrauba twierdzenia. Przypominam, że opracowanie dziejów polskiej interpunkcji czeka na autora. W moim artykule w „Pamiętniku Literackim" oparłem się na tekście wielu dzieł różnych autorów, piszących w okresie od r. 1769 do 1833, aby dać ogólne tło dla interpunkcji *Pana Tadeusza*, wskazać na charakterystyczne zbieżności w ówczesnych zwyczajach przestankowania, ale się nie łudzę, żem opracował dzieje polskiej interpunkcji na przełomie w. XVIII i XIX, nigdy więc nie odważyłbym się na takie kategoryczne twierdzenia jak to, które wysunął prof. Weintraub.

Równie ryzykowna i wręcz nieprawdopodobna jest hipoteza, że Mickiewicz pod wpływem pobytu w Paryżu zaczął stawiać przecinek oddzielający okolicznik czasu od reszty zdania. Chodzi tu o wiersz V, 18: „Po chwili, wzrok spuściła, westchnęła i siadła". — Mickiewicz nie musiał jeździć do Paryża, aby poznać francuską interpunkcję, bo od wczesnej młodości miał w ręku mnóstwo tekstów francuskich i wiele z nich tłumaczył jeszcze w okresie studiów uniwersyteckich. Widocznie nasunęło się tu prof. Weintraubowi jakieś skojarzenie z publikacjami polskimi, wychodzącymi obecnie w krajach anglosaskich; w tych drukach istotnie można zauważyć nieprzestrzeganie interpunkcji obowiązującej w kraju i przyswajanie sobie angielskiej.

Tak więc nie mogę znaleźć z moim recenzentem wspólnej płaszczyzny porozumienia ani w sprawie opracowania *Epilogu*, ani w sprawie interpunkcji. Nie zmniejsza to jednak wyrażonego mu już uczucia prawdziwej wdzięczności za tak bogatą, wszechstronną i sumienną recenzję.

Na końcu — przykra dla mnie sprawa niefortunnego skomponowania okładki. Prof. Weintraub ma całkowitą słuszność krytykując zarówno wybór koloru, jak i udziwnienie tekstu. Ale muszę zaznaczyć, że Wydawnictwo nie zasięgało w tej sprawie opinii Komitetu Redakcyjnego i ten ostatni nie ponosi tu żadnej odpowiedzialności.

Konrad Górski

[*Od Redakcji*: W zeszycie 2/1971 PL ukażą się *Replika recenzenta* i K. Górskiego *Postscriptum*.]

Maria Janion, ROMANTYZM. STUDIA O IDEACH I STYLU. (Indeksy zestawiły Małgorzata Czermińska i Anna Lisowska). (Warszawa 1969). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 361, 3 nlb.

Wielostronne znaczenie tej książki trudno przecenić, choć z pozoru stanowi niezupełnie organicznie spojony zbiór studiów. Niezupełnie — gdyż wymykają się zarówno tytułowi zbioru jak i sformułowanym w *Słowie wstępnym* założeniom („Do-

tarcie do struktury tego [tj. romantycznego] myślenia realizującej się w określonym stylu jest właściwie głównym tematem tej książki" (s. 6)) dwa studia ostatnie: *Lukács o romantyzmie* oraz *Mickiewicz z brązu i Mickiewicz żywy*. Studia, które nie są poświęcone — w przeciwieństwie do reszty zbioru [1] — badaniu „bezpośredniemu" literatury romantycznej, ale stanowią wywód na temat epizodów z dziejów badań nad romantyzmem, na temat Lukácsowskiej konstrukcji pojęcia romantyzmu oraz słynnej batalii polemicznej osnutej wokół *Brązowników* Boya-Żeleńskiego. I ostrości tego odgraniczenia nie jest w stanie zatuszować fakt, że — siłą mechanizmu „mówienia o badaniach nad romantyzmem" — i tutaj padnie niejedno zdanie odnoszące się zarówno do romantycznych idei jak i romantycznego stylu: obfituje w nie szczególnie studium o Lukácsu.

Wydaje się jednak, że nie ten — dość pozorny — związek zdecydował o włączeniu owych szkiców do książki, która chce mówić bezpośrednio o materiale romantycznym; odczytanie ich jako wypowiedzi ściśle na temat Lukácsa i Boya byłoby odkryciem tylko części ich znaczenia, jakie w tym tomie zyskują. Przynosząc bowiem szeroki zarys dwóch „romantologicznych" przygód intelektualnych i ich wyważoną ocenę (i ta warstwa sensów dominuje, gdy odczyta się owe szkice „w odosobnieniu", poza kontekstem tomu) — w zbiorze pełnią rolę *sui generis* pośrednio sformułowanego „posłowia": odsłaniają — na materiale teorii Lukácsa i Boyowskiej potyczki mickiewiczologicznej — zasadnicze założenia całości zbioru. Założenia może nie tyle metodologiczne, ile te, które wiążą się z postawą badacza wobec penetrowanej rzeczywistości i wobec roli społecznej efektu tych badań: naukowoliterackiej publikacji. Każdy przy tym z dwu szkiców rozwija — w podtekście wywodów — inny z wymienionych problemów.

Widoczne to już jest w samym zestawieniu materiałów, które posłużyły za temat tym studiom. Pierwsze — o Lukácsu — stanowi wywód na temat teorii naukowej, drugie jest dyskursem o publicyście, i to publicyście tak zapalczywym i żywiołowym, że programowo obcym „naukowemu" wyważaniu sądów. Ale to właśnie przeciwstawienie jest dla książki ważne, odsłania bowiem charakterystyczną dla niej dialektykę „naukowego chłodu" i „humanistycznego zaangażowania", zimnej, uczonej ścisłości — i „ludzkiego współodczuwania".

Studium o Lukácsu bardzo taktownie, ale też bezlitośnie odsłania niedostatki — i, co tu owijać w bawełnę, prymitywizmy — „romantologicznych" konstrukcji tego znakomitego zresztą badacza, prymitywizmy dość charakterystyczne dla wcześniejszej fazy literaturoznawczych badań marksistowskich, wyrastających z nadmiernie aktualistycznie i doraźnie pojętego „upolitycznienia". Janion wskazuje, jak tego rodzaju „ideologiczne" założenia wyjściowe doprowadzały do (tego słowa takt nie pozwolił autorce użyć:) wulgaryzmów badawczych, jak aktualistyczne przejaskrawienie klasowej interpretacji literatury doprowadzało w gruncie rzeczy do konfliktu z innym fundamentalnym założeniem badań marksistowskich, z historyzmem, jak też prymitywne — i w gruncie rzeczy ahistoryczne — rozumienie opozycji „postępu" i „reakcji", „realizmu" i „fantastyki", rozumienie i w tym prymitywne, że oparte o wykluczanie się tych kategorii, wiodło ku ustaleniom badawczym w istocie rzeczy

---

[1] Zbiera on — kolejno — studia: *Tragizm „Konrada Wallenroda"*; *„Agaj-Han" jako romantyczna powieść historyczna*; *„Nie-Boska komedia". Bóg i świat historyczny*; *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*; *Krasiński a Hegel*; *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*; *Tryptyk epistolograficzny*; *Portret krajowego romantyka*; *„Grosz wdowi" poezji romantycznej*; *Zmierzch romantyzmu* — oraz dwa studia wymienione.

fałszującym obraz historycznej rzeczywistości badanej. Fałsz ten — narzucony przez źle pojęte „ideologiczno-polityczne *principium*" badawcze — prowadził do kolejnego konfliktu w łonie badań marksistowskich: do konfliktu z dialektycznym ujęciem rzeczywistości. Badania te — również w wykonaniu Lukácsa na terenie romantyzmu — dążyły do jednoznacznego przyporządkowania określonych dokonań twórczych „reakcji" bądź „postępowi", „realizmowi" bądź „fantastyce", prawu dialektyki pozostawiając dziedzinę stosunków między poszczególnymi utworami bądź osobowościami twórczymi. Janion — delikatnie wskazując na prymitywizm tych ujęć — zasadę dialektyki wprowadza na teren wnętrza struktur literackich i „światopoglądów" autorów, co — rzecz jasna — umożliwia ukazanie badanych zjawisk w całej ich wewnętrznej złożoności, na nie uproszczenie, ale właśnie wydobycie całego skomplikowania ideowych i stylowych sprzeczności, składających się na historycznoliteracką strukturę już to konkretnego utworu, już to twórczości pisarza, już to konwencji.

Oczywiście: takie zreferowanie szkicu o Lukácsu jest jego zubożeniem i dość skrajnym zeschematyzowaniem; jeśli się na nie zdecydowano, to nie tylko dlatego, że i Janion w niewiele mniejszym stopniu schematyzuje wywody Lukácsa. To jednak nie zarzut: chodzi tu o zaakcentowanie, że studium o Lukácsu dąży nie tyle do oddania pełnej sprawiedliwości badaczowi, ile do wskazania, na czym polegały niedoskonałości wczesnego etapu badań marksistowskich, oraz do zaakcentowania zarówno dokonujących się „wysubtelnień" metody jak i składanych w tym tomie propozycji. Propozycji, które świadomie plasują tę książkę na innym już etapie rozwoju badań marksistowskich.

I to jest chyba jedna z centralnych wartości tomu, aczkolwiek z pozoru tkwiąca poza obrębem założonej w nim problematyki „romantologicznej". Dzięki zaakcentowaniu tej strefy myślowej książka stanowi nie tylko zbiór studiów historycznoliterackich, ale też manifestacyjny sygnał ogromnego skoku jakościowego marksistowskich badań literackich w Polsce, skoku, który jest zasługą przede wszystkim — na co zwraca uwagę podziękowanie, zamykające *Słowo wstępne* — środowiska Instytutu Badań Literackich [2]. Skoku, którego długość dobrze oddaje raczej radykalna opozycja Janion wobec badacza startującego ongiś z pozycji *Geisteswissenschaft*, a tutaj doznającego katastrofy. Cóż, w szkicu o dialektyce historii w polemice między Słowackim a Krasińskim wskazano, że romantyczne ewolucje Ducha odbywają się wśród „ucisków" i „boleści"...

Inna rzecz, że w w. XX długość skoku coraz silniej jest uzależniona od jakości skoczni. W porównaniu z Lukácsem Maria Janion dysponuje skocznią tartanową,

---

[2] Miarodajnym poświadczeniem tego są licznie pojawiające się w ostatnich latach publikacje (w tym i książkowe) tego środowiska — M. Żmigrodzkiej, Z. Stefanowskiej, S. Treugutta — układające się w bardzo wyraziste i jednolite osiągnięcie badawcze w dziedzinie romantyzmu. W zespole tym M. Janion szczególnie silnie interesuje się również rozwojem teorii badań marksistowskich (zob. takie jej publikacje, jak: *Marksizm wobec genetyzmu i strukturalizmu w badaniach literackich* (w zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967) czy *Rozwój marksistowskiej koncepcji romantyzmu w Polsce* (w zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965)), toteż jej prace — obok wyników historycznoliterackich — manifestują charakterystyczny rys świadomego dążenia do wzbogacenia i pogłębienia również metodologii badań marksistowskich. Ten aspekt poszukiwań prześwituje wyraziście również w pracach o ambicjach z pozoru „czysto" historycznoliterackich, jak np. omawiana książka.

gdy tamten potykał się na żużlu. Badania nad historią idei poczyniły w latach ostatnich postępy olbrzymie, „szkoła polska" zaś badań nad światopoglądami — warszawskie środowisko filozoficzne — ma tu osiągnięcia liczące się w światowej bodaj czołówce. W tym też kręgu rodziły się inspiracje, z których wyrosła omawiana książka, w kręgu „historyków idei", a nie „historyków literatury". Dość spojrzeć na indeks nazwisk tego zbioru studiów, by skonstatować, że — poza Słowackim, Mickiewiczem, Krasińskim, Berwińskim, Wasilewskim, których twórczość jest bezpośrednim przedmiotem kolejnych szkiców — rekordy w ilości zacytowań biją Hegel, Ballanche, Cieszkowski, Dembowski, Schelling, o kilka okrążeń toru pozostawiając za plecami poetów romantycznych. To wskazuje na istotne proporcje między badaniami idei i badaniami stylu w tej książce, wskazuje wyraźnie, gdyż rozstrzyga, na jakim to tle, potraktowanym jako „pierwszoplanowe", ujmowana jest problematyka rozpatrywanych utworów poetyckich. Po prostu indeks nazwisk tego tomu bliższy jest indeksom książek Baczki, Pomiana, Szackiego — niż indeksom książek historycznoliterackich.

I nie jest to przypadek. Istotnym „kluczem uogólniającym" do zaprezentowanych w tym tomie interpretacji utworów literackich jest nie pomieszczony w nim (a szkoda! stanowiłby znakomite dopełnienie zbioru!) artykuł *Światopogląd polskiego romantyzmu*[3], będący bardzo przejrzystym i konsekwentnym wykładem kategorii, przyłożonych tutaj do konkretnych dokonań poetyckich. Artykuł programowo odwołujący się do podstawowych ujęć teoretycznych „szkoły warszawskiej" historyków idei i ogromnie bliski zakresom jej rozważań, bliski szczególnie w swoim programie ujmowania światopoglądu „nie jako systemu tez i rozwiązań, lecz jako struktury napięć i problemów"[4]. Stąd właśnie — z tych pozycji — wyrosła w omawianym tomie krytyka poglądów Lukácsa na romantyzm, stąd też wyrastają dyrektywy dla ujęć utworów romantycznych, w tym zbiorze zaprezentowanych.

Oczywiście: dokonajmy poprawki, jeśli chodzi o zakres materiału, poddanego bezpośredniemu badaniu. U Szackiego, Sikory, Pomiana są nim głównie teksty dyskursywne, u Janion zaś — wypowiedzi poetyckie. Kierunek jednak ich ujęcia jest w obu wypadkach zbieżny — stąd podobieństwo przywoływanego kontekstu historycznego, stąd też podobieństwo w charakterze nazwisk, zajmujących uprzywilejowane pozycje w indeksie. Nasuwający się wniosek warto przejaskrawić, by ukazać wyraziściej zjawisko, z którym mamy do czynienia: w aktualnej postaci książka Marii Janion jest bardziej świadectwem swoistego poszerzenia badań światopoglądowych „szkoły warszawskiej" na tereny tekstów ściśle literackich niż wyrazem badań istotnie historycznoliterackich. Wydaje się, że takiej właśnie książki o literaturze można by oczekiwać od co znamienitszych z przywołanych polskich „badaczy idei", gdyby dysponowali wyspecjalizowanymi narzędziami odczytywania artykulacji poetyckich. To jest, rzecz jasna, równoznaczne ze stwierdzeniem zarówno ogromnej wagi tej książki jak i tego, że jej kompetentne omówienie wymaga udziału w dyskusji również wyspecjalizowanego historyka idei.

Po takim wszakże stwierdzeniu niech nie zaskakuje równocześnie wniosek, że oczekiwań historyka literatury ta książka w pełni nie zaspokaja i profesjonalnych

---

[3] Opublikowany w zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*. Pod redakcją M. Janion i A. Piorunowej. Warszawa 1967.

[4] B. Baczko, *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964, s. 10. Janion programowo przywołuje ten cytat w wymienionym przed chwilą artykule (jw., s. 120).

jego gustów w pełnym wymiarze nie satysfakcjonuje. Nie, nie chodzi tutaj o pobliże sporów o hierarchie nauk humanistycznych i o stwierdzenie, że od historyka literatury oczekujemy „czegoś więcej” niż od historyka idei. Zgódźmy się — czy to dla prawdy, czy dla świętego spokoju — że badania nad historią idei i światopoglądów są w ogólnym planie nauk humanistycznych ważniejsze od historii literatury, są też przede wszystkim dyscypliną znacznie bardziej integrującą osiągnięcia „szczegółowych” innych dyscyplin humanistycznych. Chodzi natomiast o to, że od historyka literatury oczekujemy c z e g o ś i n n e g o. Jeśli bowiem nawet uznamy, że na jakimś „wyższym piętrze” wyniki badań historycznoliterackich zostają wchłonięte przez „historię idei” jako dyscyplinę nadrzędną i integrującą — to przecie w pewnym miejscu role tych nauk się odwracają i nadrzędna „historia idei” staje się czymś w rodzaju „nauki pomocniczej” w warsztacie historyka literatury. Staje się „wziernikiem” w rzeczywistość literacką, staje się „punktem widzenia”, którego użyć można do rozmaitych operacji na terenie tego, co jest już specyficznie literackie i co nie podlega bezpośrednim działaniom „historyka idei”. W wypadku książki Marii Janion chodzi, oczywiście, o zagadnienie stylu. I to rozgraniczenie jest ważne, jeśli historia literatury ma czymś się różnić od historii idei czy historii światopoglądów — jeśli ma się różnić czymś więcej niż tylko „artykulacyjną” odrębnością poddawanych badaniu tekstów, dyskursywnych i artystycznych.

Jeśli ma się różnić: bo, oczywiście, nie musi. Mogą być wszak różne koncepcje historii literatury — również taka, w której jest ona ścisłym synonimem „historii idei utrwalonych w artystycznych przekazach słownych”. Tylko że nikogo to od kłopotu nie uwolni: bo bez względu na nazwę nauki pewien zakres zagadnień pozostanie do zbadania, zakres najogólniej wiążący się ze sprawą właśnie „odrębności artykulacyjnej” tekstów artystycznych i historią tych artykulacji. Ten zakres zagadnień można oglądać przez różne wzierniki, można wyposażać go w różne funkcje i genezy, od socjologicznych po estetyczne. Ale dla historii literatury jest on podstawowy i on odróżnia historię literatury od historii różnych innych, nawet najściślej z literaturą się wiążących, rzeczy.

Maria Janion, rzecz jasna, wyraziście tę problematykę uzmysławia już w *Słowie wstępnym*: „Światopogląd i styl, historia idei i historia form artystycznych. Sposób myślenia i jego artykulacja stylowa” (s. 5). I tu jesteśmy na terenie bardzo interesującej i bardzo płodnej historii literatury. Nieco poniżej jednak pisze słowa, które historyka literatury wprawiają w niejakie zakłopotanie, jako że są to słowa równie słuszne, co i niesłuszne:

„Podczas dyskusji nad referatem pt. *Światopogląd polskiego romantyzmu* spotkał mnie zarzut, że podejmuję próbę określenia romantyzmu jako prądu od strony jego wyznaczników światopoglądowych, podczas gdy słuszniejsze byłoby przyjęcie jako punktu wyjścia badań nad stylem romantycznym. Wydaje się jednak, że przy założeniu określonej koncepcji wzajemnych związków i wielokierunkowych oddziaływań między historią idei a historią form artystycznych nie jest może najistotniejsze, czy zaczyna się od »idei«, czy od »form«. [...]. Ważny jest tu chyba jedynie wynik, to jest możność uchwycenia swoistych »odpowiedniości« czy też »izomorfizmów« między obydwoma porządkami występującymi bądź w samym utworze literackim, bądź też w obrębie prądu” (s. 5).

Tak teoretycznie a abstrakcyjnie to Janion ma rację. Ale tu mowa o praktyce badawczego procederu, na tym zaś terenie — jak dobrze wiedzą humaniści — najznakomitsze nawet teorie zawodzą. Przyjrzyjmy się pod tym kątem widzenia pomieszczonemu w omawianym tomie studium o tragizmie *Konrada Wallenroda*. Studium znakomitemu, niewątpliwie nie tylko najlepszemu z dotychczasowych

a nieprawdopodobnie licznych opracowań tego utworu, ale też stawiającemu jego problematykę w zupełnie nowym świetle i wyposażającemu ją w wielostronne i przekonywające motywacje. Po jego lekturze oczywista się staje refleksja, że dopiero Janion pokazała, jak prawdziwie wstrząsający to poemat, „poemat pytań", a nie „poemat tez i wskazówek".

W zasadzie nic z tego, co Janion o *Konradzie Wallenrodzie* napisała, nie nadaje się do podważenia. Teza o tym, że *Konrad Wallenrod* wyrasta z „tragizmu sprzysiężenia" lat, przypadających na wczesny okres romantyzmu w Polsce, jest raczej bezsporna: wskazała to autorka w konflikcie fabularnym, wydobyła też analogie w „zewnętrznym" wobec literatury kontekście tych lat, kontekście, w obrębie którego *Konrad Wallenrod* swój sens jako „znak" uzyskiwał, jak i w obrębie którego wyrastał. Rzec można, Janion pokazała najróżniejsze „artykulacje" współczesne tragizmu „sprzysiężenia": i artykulacje pamiętnikarskie, i „protokolarne", i „życiowe" w końcu. *Konrad Wallenrod* — stanowi w tym zespole „artykulację poetycką" owej idei.

A jednak — w miarę jedzenia rośnie Polakowi apetyt — człek wstaje od tej pysznej biesiady z nielichym poczuciem niedosytu, choć nałykał się smakowitych rozmaitości co niemiara, smakowitych nie tylko na zasadzie „każde z osobna", ale i w tym, że wszystkie podane potrawy skomponowały się w rzadko na polskich stołach spotykaną harmonijną symfonię kulinarną. Obiad jak u hrabiego Krasińskiego, a nie w rewolucyjnej gospodzie.

A jednak — niedosyt. Płynie chyba stąd, że — choć artykuł przeciw temu protestuje wieloma sformułowaniami — to jednak w grucie rzeczy *Konrad Wallenrod* zostaje w nim ukazany jako „broszura polityczna". Nie płaska i nie jednoznaczna: to prawda. Tak dalece nie płaska, że nie ulega wątpliwości, iż bardziej utwór „spłaszczały" wcześniejsze, najsilniej nawet estetyzujące interpretacje niż ten artykuł, który go „upolitycznia". Upolitycznia w tym sensie, że ukazuje *Konrada Wallenroda* jako wyraz idei spisku i tragizmu tej idei — spraw, które funkcjonowały w politycznym i realnym życiu ówczesnych Polaków i Rosjan. I tak się układa sens tego utworu, odczytany „historycznie". I tak — niewątpliwie — jest.

Ale jest chyba — nie tylko tak: rzecz w tym, iż kontekst współczesny daje możliwość również s z e r s z e g o odczytania zawartego w utworze tragizmu. Odczytania go nie tylko jako „tragicznej artykulacji sprzysiężenia, spisku", ale również — to znaczy: r ó w n o c z e ś n i e — jako „spiskowej artykulacji tragizmu pytań nierozwiązalnych". To jest nowy odcień znaczenia utworu: w pierwszym na planie głównym istniał spisek, tragizm był jego historycznie uzasadnioną pochodną. Tutaj — na planie głównym jawi się tragizm, spisek zaś stanowi jeden z wariantów jego fabularnej artykulacji. W pierwszym wypadku mamy odczytanie bardziej partykularne, w drugim — bardziej uniwersalne. Nie wykluczają się te dwa znaczenia: rzecz w tym, by je ujrzeć jednocześnie, by ujrzeć, jak utwór nimi opalizuje, jak staje się jednocześnie wypowiedzią na temat określonej sytuacji politycznej — i wypowiedzią na temat pewnej ogólnej myśli o sytuacji człowieka w świecie, wypowiedzią w pewnym sensie „symboliczną". To drugie wcale nie jest takie oczywiste: to tylko z nie zawsze dobrego przyzwyczajenia odczytujemy każdy utwór literacki jako „bodziec do uogólnienia". W istocie rzeczy trzeba pytać — przy badaniu historycznym — czy mamy prawo do takiego odczytania. Czy historyczny kontekst wyzwalał z utworu to uogólnione znaczenie.

W wypadku *Konrada Wallenroda* — wyzwalał. By to dowodnie dostrzec, trzeba jednak spojrzeć w pierwszym rzędzie na literaturę tego okresu, trzeba umieścić *Konrada Wallenroda* wśród pokrewnych mu, a więc artystycznych artykulacji. Ja-

nion tę perspektywę dostrzega jakby kątem oka i przechodzi mimo niej, jednym tylko zdaniem kwitując popularność postaci „renegata” w ówczesnej epice. Ale renegat renegatowi nierówny: rzecz właśnie w ich rozmaitości. Jan Bielecki jest renegatem, bo go skrzywdził miejscowy władyka. Nebaba i Arab są renegatami, bo ciężko im się naraziły kobiety. A Konrad Wallenrod jest renegatem, bo go Krzyżacy pozbawili wolnej ojczyzny. Przyczyny różne — efekt ten sam: zdrada, działanie podstępne, nieuchronne samozniszczenie. Nie tylko „sprzysiężenie” wyzwala tu tragizm i podstępność i zdradliwość. W takim *Zamku kaniowskim* nie ma bodaj człowieka niepodstępnego, świat tego poematu to świat łańcucha wyzwalających się wzajemnie podstępów, łańcucha wiodącego ku niemal totalnej zagładzie. Podstępem Polak zmusza Orlikę do małżeństwa, wskutek czego Nebaba podstępnie ucieka do Kozaków, by podstępnie przejąć dowództwo nad nimi i podstępnie wyprawić się na zamek. Podstępnie przeciwdziałają temu Polacy, zwabiając Kozaków w zasadzkę — a równocześnie Szwaczka podstępnie napada na zamek, w którym Orlika zdołała już podstępnie zarżnąć męża. Podstęp jedzie na podstępie i podstępem pogania. Jeśli tak — to może taka natura świata, że w nim jest prawidłowością działanie podstępne? Jest więc podstęp moralnym przestępstwem — czy nie jest? „Ewangelija” mówi, że jest — „nieszczęście” zaś mówi, że tylko przy jego pomocy można sobie w tym świecie radzić. Osądzić z pewnością — nie da się.

Oto i wątpliwość, oto i centralne pytanie tej literatury. Literatury, która w potężnej serii utworów zadaje — z pozycji człowieka uwikłanego w konkretną sytuację egzystencjalną — to pytanie. Literatury, która konfrontuje z życiem „ewangeliczne” (w sensie: ponadczasowe, ogólne) normy moralne i stwierdza ich nieprzystawalność do rzeczywistości. Ale ich nie odrzuca: to literatura o ludziach, którzy zauważywszy nieprzystawalność tych norm do rzeczywistości, nie potrafili przecież ich wykpić i odrzucić. Stanęli w sytuacji alternatywy, nie mogąc jej rozstrzygnąć. Na pytanie potrafili odpowiedzieć tylko drugim pytaniem; dialog Pustelnika i Księdza, w którym pytaniu o znajomość *Ewangelii* zostaje przeciwstawione tylko pytanie o znajomość nieszczęścia, jest tu idealnie reprezentatywny.

Ta niepewność osądu przeziera z każdej tkanki literackiej tego czasu. Przeziera z rysunku postaci — nie dających się wedle tradycyjnie odczytanej „ewangelii” jednoznacznie ocenić, bo nie są ani czarne, ani białe, tylko pośrednie. Przeziera z nowej redakcji jednoznacznych w tradycji wątków. Ot, choćby *Lilie.* W ludowym pierwowzorze sprawa jest jednoznaczna, do głosu dochodzi radykalna, surowa i nie wikłająca się w wątpliwości moralność ludowa: pani pana zabiła, więc jest czarna, bracia pana kochają, więc są biali, wymierzają pani zasłużoną karę i sprawa załatwiona. Jakże inaczej zaartykułował ten wątek Mickiewicz! Bracia na początku szlachetnie wierni oczekiwanemu zaginionemu — z czasem zmieniają się, nie tylko chcą poślubić piękną bratową nie mając absolutnej pewności, że brat nie żyje — ale z ideału braterskiej miłości wpadają w antyideał braterskiej nienawiści, która omal bratobójstwem się nie kończy... Pani zbrodnię popełniła — ale też wycierpiała się po niej od nocnych strachów niepomiernie, tak że czytelnik tyleż ją potępia, co i jej współczuje. Zdecydowała się na zbrodnię — ale przecie pragnie od Pustelnika autorytatywnego „rozgrzeszenia”. Nie, w zestawieniu z ludowym pierwowzorem ten świat komplikuje się moralnie, nie da się go osądzać wedle tych kategorii, które zastosował w swojej wersji poeta ludowy: rzeczywistość inna, ludzie nie ci sami... A w *Świteziance*: strzelec łajdactwo popełnił, to wątpliwości nie ulega. Ale czy okoliczności usprawiedliwiają końcowy wyrok, czy nie budzą wątpliwości? Przecież to właśnie późniejszy srogi sędzia wyłudził odeń nierozsądną przysięgę, potem sam, chytrze kusząc, doprowadził do jej złamania, by w oparciu o to wydać patetycznie

srogi wyrok i przeprowadzić egzekucję[5]. Przestępstwo niby jest, ale okoliczności dziwnawe — no i sędzia kompletnie pozbawiony autorytetu moralnego w oczach czytelnika.

Nie ma w tym świecie jednoznacznych ludzi, jednoznacznych sytuacji, nie może być również jednoznacznych norm. Mogą być tylko dręczące pytania, może być tylko wybór, który nie likwiduje problemu, lecz obciąża sumienie. „Osiołkowi w żłoby dano..." Ta śmieszna bajeczka wcale nie jest taka śmieszna: osiołek jest zadziwiająco mądry, dostrzega problem wyboru i jego skomplikowanie, co wszak i ludziom nienajczęściej się zdarza. Kto wie: gdyby tak na zawartość tych żłobów oślimi spojrzeć oczyma, może byśmy się popłakali; Fredro w tej przekrzywionej satyrycznie bajeczce znakomicie uchwycił centralny problem literatury (i nie tylko literatury, ale tu on zamanifestował się najczyściej) tego czasu. Wykpił: ale to, co wykpił, nie było wcale śmieszne dla wczesnego romantyka, mogło być śmieszne dla człowieka myślącego kategoriami oświeceniowymi, które tego rodzaju komplikacji raczej nie uwzględniały. W takiej właśnie sytuacji wyboru — i z takim właśnie, dostrzegającym komplikacje, spojrzeniem — stanął też Konrad Wallenrod. Wybór tu nie mógł być „czysty" i niewątpliwy. Wierność etyce rycerskiej, wierność również „domowym" ideałom sentymentalnym — czy wierność ojczyźnie? Każde rozwiązanie tej alternatywy obarcza sumienie. Sytuacja jest konkretna — ale wpisana w kontekst skonwencjonalizowanego motywu literackiego uzyskuje prawo do uogólnienia, poczyna funkcjonować nie tylko jako ujawnienie „tragizmu sprzysiężenia", ale także — traktowana również historycznie — jako ujawnienie ogólnej myśli o tragizmie niejednoznacznej pozycji człowieka w świecie, o tragicznej niejednoznaczności moralnej każdej jego decyzji i każdego czynu.

Janion trafnie pisze, że w latach czterdziestych charakter tego konfliktu moralnego ulegnie zmianie, gdyż w orbitę wyboru wejdzie zagadnienie przywiązania do własnej klasy społecznej i przeciwstawne mu przeświadczenie o konieczności rewolucyjnego zwrotu przeciw niej; przywołuje na świadectwo pamiętniki Kamieńskiego (s. 23). Racja, tym niemniej taka artykulacja problemu w literaturze lat czterdziestych jest dość rzadka. Oczywiście: problem ten da się wskazać nawet w *Nie-Boskiej komedii*. Ale rzecz ulega zmianie zasadniczej: mianowicie „dialektyczne wahanie" przemieszcza się dość radykalnie z wnętrza utworu i wnętrza bohatera — na teren opozycji pomiędzy utworami i pomiędzy bohaterami. I dla Pankracego, i dla Henryka — z osobna branych — problem wyboru w zasadzie nie istnieje: każdy z nich ma swoją pewność, której taki Konrad Wallenrod właśnie nie miał. Dialektyka „alternatywy wyboru" — inny przykład — ujawni się dopiero w znakomicie rozjaśnionym przez Marię Janion sporze między psalmującym Słowackim i psalmującym Krasińskim: każdy z nich natomiast, na swój użytek, ma swoją prawdę jednoznaczną, prawdę, która na dobrą sprawę wyklucza „wahania wewnętrzne" (zob. s. 154 n.). A król Popiel, ten symbol podstępu w bajecznej historii Polski? I u Słowackiego, i u Romanowskiego — choć sytuacja jest wcale podobna do sytuacji Konrada Wallenroda — zbędzie się wahań[6]. Pojawi się decyzja dla bohatera straszna, ale jednoznaczna, wybór nastąpi bez nierozwiązywalnych trudności.

To oczywiście ogromny przełom i w dziejach idei, i w dziejach literatury. Przełom tak radykalny, że może paść pytanie o tożsamość prądu literackiego: czy Słowacki jest stale poetą tego samego zmieniającego się prądu, czy też jest zjawiskiem

---

[5] Zwrócił na to uwagę K. Górski (*Pogląd na świat młodego Mickiewicza*. Warszawa 1925, s. 119).

[6] Wydobywa to Janion na s. 201—202, 300.

dającym się ująć w te kategorie, które zastosował Sandauer [7] w szkicach o „poetach trzech pokoleń"? Pytanie: czy do traktowania tej twórczości jako jednolitej skłania nas tożsamość prądu (zmiennego, ale wciąż tego samego), czy też w imię „jedności biograficznej" scalamy tutaj dość diametralnie różne poezje w jeden prąd? Przełom wydaje się nie mniejszy — a w każdym razie niewiele mniejszy — niż na styku Oświecenia i romantyzmu: wahaniu zostaje przeciwstawiona pewność, pytaniom zostaje przeciwstawiona dydaktyka tez, niejasności dezorientującej świata zostaje przeciwstawiona jego jednoznaczna czytelność. Tu rzucają się w oczy zbieżności z oświeceniowym „ładem" — ale, oczywiście, na gruncie „mistycznym" tym razem, a nie przyrodniczym. Pod tym kątem widzenia literatura ta bardzo radykalnie różni się od literatury wstrząsających wahań tych tendencji, które zwykliśmy wiązać z nazwą „romantyzmu przedlistopadowego". To, oczywiście, przejaskrawienie, ale nie nazbyt wyolbrzymione; Słowacki w latach czterdziestych rozrachunek z twórczością własną i innych, rówieśnych i starszych współtowarzyszy przeprowadzi niemal dokładnie w takich terminach, w jakich romantycy przeprowadzili batalię z klasykami w latach dwudziestych [8]. I w sprawach decyzji moralnych, i w obrazie świata zyska złudzenie równej klasykom jasności [9].

Po listopadzie coraz silniej — w tempie niemal żywiołowym — zacznie dominować „ewangelizacja nieszczęścia", jego „ewangeliczne usankcjonowanie". To zmiana niebywale radykalna wobec przedlistopadowej opozycji, alternatywnej opozycji „Ewangeliji" i „nieszczęścia". W *Konradzie Wallenrodzie* istniała ta opozycja. Historycznie zasadna: to okres żywotności i równoczesnej (ale nie radykalnej) podważalności odziedziczonych norm oświeceniowych: cóż, to pokolenie oświeceniowe odbierało uniwersytety... Świat jawił mu się jako nie w pełni oświeceniowemu przeciwstawny: był w części tajemniczy, w części uładzony i bardzo empirycznie widziany. Charakterystyczna opozycja wewnętrzna jest w tym obrazie świata jaskrawo widoczna, jest opozycją manifestacyjną: składa się on z elementów fantastyki i tajemniczej „dziwności" — oraz z elementów, zarysowanych w poetyce opisu sensualistycznego, w poetyce tak empirycznej, o jakiej klasykom nawet się nie śniło. W tej sferze romantycy zdecydowanie nasilają tendencje oświeceniowego empiryzmu; trafnie pisał jeden ze współczesnych: „Podczas gdy romantyk opisuje wszystkie gałązki i listki na drzewie, klasyk wybiera tylko piękniejsze i z nich układa drzewo idealne [...]. Jest to twór oryginalności tym trudniejszy, że razem zmyślony i prawdziwy; zmyślony, bo nie ten sam zupełnie, jak jest w naturze, a prawdziwy

---

[7] Szczególnie czytelnie w eseju o Staffie (*Leopold Staff*. W: *Poeci trzech pokoleń*. Wyd. 2. Warszawa 1962), który ukazuje, jak „jednolita personalnie" twórczość poetycka staje się wyrazem kolejno trzech różnych, następujących po sobie okresów literackich, a ściślej: młodopolskiego symbolizmu, później Skamandra, w końcu — powojennej „poezji faktu" z naleciałościami awangardowymi.

[8] W liście do matki napisze (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 2. Wrocław 1963, s. 14, 16, list z 28 VII 1843): „Choć jeszcze krótko ona [tj. „nowa idea"] gości we mnie, a już wiele rzeczy widzę lepiej, niż je dawniej przez teleskop i mikroskop widziałem... [...] Oczekiwanie czegoś urodzi się mimo wiedzy — a tymczasem ludzie z kości i stalowych sprężynek, zegarki te społeczeństwa, często stojące, grać wam będą zwyczajne kuranty o zdrowym rozsądku, rozwadze i rozumie..."

[9] *Ibidem*, s. 14: „Cały świat mogę podług niej [tj. „nowej idei"] sądzić... i całą naturę — albowiem wiem, na co jest świat i natura".

przecież, bo do natury podobny" [10]. W myśl tego romantyk jawi się tutaj jako skrajny empiryk, jako ktoś, kto empiryczne tendencje Oświecenia w literaturze nasilił. I na tym terenie — na terenie takiego świata czy takich jego „fragmentów" — normy oświeceniowe, odziedziczone, nie tracą ważności, a nawet potęguje się ona.

Ale w tym samym świecie-utworze wystąpią elementy skrajnej niejasności i tajemniczości: i tu jawi się wewnętrzna antyteza kształtów świata, stylowych tendencji jego poetyckiego ukształtowania, przeciwstawnych zasad zachowania się w nim. Świat miejscami jasny, miejscami zupełnie niejasny. Normy miejscami przystające doń, w innych miejscach nie. Ale dlatego jawiące się jako równie słuszne, co i niesłuszne, domagające się zachowania ich — i zwątpienia w nie. To wszystko ma swoje odpowiedniki w stylu, oczywiście.

Janion znakomicie podsuwa jedną z sankcji dla „stylu sentymentalnego" w partiach „z Aldoną" *Konrada Wallenroda* (s. 42—45). Sankcja ta jest jednak równie przekonywająca, co i wąska; bo jest to sankcja bardzo konkretna, bezlitośnie uwikłana w dosłowność fabuły: Konrada Wallenroda trzeba wzruszyć, aby ginął jako „człowiek czujący", bowiem wówczas wzrasta jego heroizm — i tragizm. Słusznie! Ale kontekst okresu wyzwala również inne, szersze znaczenia użycia tego stylu. Wpisanie utworu w kontekst innych utworów wskazałoby zapewne, że ówczesne „partie kobiece" są bardzo usentymentalnione: w *Marii*, w *Janie Bieleckim*... Szczególnie tam, gdzie chodzi o ideały „życia rodzinnego" i ideały „związków intymnych". To właśnie reprezentuje styl sentymentalny: reprezentuje „ideał sentymentalny" jako w a r t o ś ć. Wprowadzenie go do utworu może być traktowane jako równoznaczne z wprowadzeniem tej w a r t o ś c i, jako jednej z wartości alternatywnych. Styl ten tak funkcjonował w tradycji przedromantycznej: jako np. opozycja do „obowiązku służenia racji wyższej", z którą przed romantyzmem wiązał się styl klasycystyczny. Andrzeja Brodzińskiego *Pożegnanie z kochanką* ukazuje tę opozycję i paralelne do niej starcie stylów: patriotyczna tyrada sklasycyzowanego wojownika przeciwstawiona tu jest zachowaniu się i sentymentalnym ideałom tudzież łzom kochanki, która ogromnie nie chce, by kochanek za ojczyznę wojował, narażając na szwank sentymentalny ideał „szczęścia prywatnego, osobistego, indywidualnego". Sentymentalne bohaterki w literaturze tamtego czasu bardzo cierpią i łzawią, gdy bohaterowie wybierają inny ideał, mniej „rodzinny" i „prywatny". Sentymentalna duma potwierdza to niemal bezwyjątkowo! Duma ukazująca nieszczęścia kochanek wskutek patriotycznych decyzji kochanków.

I to jest traktowane jako w a r t o ś ć w tym prądzie, który dążył do „zindywidualizowania" świata bohaterów. I ten ideał nie stracił racji bytu we wczesnym romantyzmie. Toteż wprowadzenie tego stylu do *Konrada Wallenroda* może być usankcjonowane nie tylko fabularnie, ale także „symbolicznie": jest równoznaczne z wprowadzeniem w obręb nierozwiązywalnej alternatywy wyboru jeszcze jednego liczącego się wówczas „ideału", jeszcze jednej wartości. By to jednak sprawdzić, trzeba zacząć od przyjrzenia się znaczeniom związanym ze stylami — tzn. wpisać utwory w szerokie konteksty literackie, a nie tylko konteksty tekstów nieliterackich i sytuacji „życiowych". Wówczas też otworzą się dodatkowe perspektywy dociekań „ideowych", najoczywiściej koniecznych.

Inny przykład. Pisząc o *Irydionie*, Maria Janion wyprowadza w pewnym miejscu tezę — kapitalną zresztą — że jest to epopeja zredagowana w języku dramatu (s. 97). Przywołuje tutaj przykład Ballanche'a, który faworyzował ten „kształt epic-

---

[10] W ***, *O klasyczności i romantyczności*. „Monitor Warszawski" 1828, nr 14, s. 57—58. Cyt. za: *Walka romantyków z klasykami*. Opracował S. K a w y n. Wrocław 1963, s. 143—144. BN I, 183 (podkreślenia I. O.).

ki" jako właściwy dla formułowanych idei. Sprawa wygląda więc tak: epopeja poddana działaniu dramatu (s. 99).

Gdyby jednak wpisać rzecz w kontekst r o z w o j u stylów, rzecz ułożyłaby się nieco odmiennie chyba. Romantyzm przedlistopadowy epopei nie stworzył, bo to było niemożliwe: wykluczała ją dominacja zainteresowania się problematyką „człowieka indywidualnego", gdy uświadomioną i wcześniej, i ówcześnie dominantą epopei był los zbiorowości. Można rzec, że historycznie zasadnym odpowiednikiem epopei była wówczas powieść poetycka, „epopeja indywidualnego losu", ukazująca moment przełomowy w życiu jednostki — analogiczny do momentu przełomowego w epopeicznym obrazie losu zbiorowości. W tych warunkach epopeja przedlistopadowa była trudna do pomyślenia — i praktyka poetycka polskiego romantyzmu tego czasu to potwierdza.

Natomiast po listopadzie narasta zainteresowanie losem zbiorowości, przy czym rozrasta się popularność teorii „bliskiego przełomu": jawi się więc teren dla epopei. I jawi się — styl epopeiczny. Epopeja jako „realizacja czysta" pozostaje rzadkością — ale jej styl się szerzy. Jawi się w *Irydionie*, w *Nie-Boskiej*. Jawi się nawet w liryce: nie darmo fragmenty *Pogrzebu kapitana Meyznera* chwilami brzmią jak cytaty z *Iliady*, nie darmo Słowackiego sonet *Do A. M. I* jest parafrazą perory Tankreda, nie darmo styl epopeiczny widoczny jest w Norwidowskim rapsodzie o Bemie, nie darmo *Sonety wojenne* Garczyńskiego wchłaniają w liryczny organizm naleciałości „mowy epopeicznej". To nie epopeja ulega dramatyzacji: to liryka, epika i dramat w rozwoju literatury tych lat ulegają epopeizacji. I to rozróżnienie nie jest obojętne: bo ono wskazuje, jaki to styl jawił się w tym czasie jako nowy dla prądu i jakie idee z nim związane były dla prądu nowe.

Trzeci przykład. W znakomitym i wyrazistym studium o „psalmicznej" polemice między Słowackim i Krasińskim Maria Janion dowodnie wskazuje zarówno wyrazistość opozycji w ujęciu „wizji klasowej" społeczeństwa i perspektyw jego rozwoju w myśli obu poetów, jak i paradoksalne sprzeczności: reakcyjny Krasiński mniej „mistycznie", bardziej „ekonomicznie" traktował problematykę społeczną i rewolucyjną niż bardziej postępowy Słowacki (zob. s. 205 n.). Jawią się tu „opozycje wewnętrzne" manifestacyjnie — i w płaszczyźnie „idei" Janion tę sprawę ukazała znakomicie. Ale — mimo ideowej eksplikacji — w wypadku Słowackiego rzecz nie uzyskuje sankcji tu bardzo ważnej, sankcji, która by tę dialektykę przerzucała na teren tego, czym w końcu utwór Słowackiego jest: wypowiedzią artykułowaną artystycznie. Bardzo ważkie i piękne mogą być uzasadnienia ideowe, lecz jeśli zbraknie im uzasadnień artystycznych, „stylowych" — idea pozostaje piękna, ale utwór zamienia się w artystyczne błotko.

Gdy się jednak w y j d z i e od strony stylu, można dostrzec tu pewną konsekwencję: w partii szczególnie finalnej uderza obecność licznych elementów... polskiej sielanki narodowej: kosiarze i włodarze, rolny pejzaż *etc.* I jest to bardzo znamienna dla Słowackiego artykulacja stylowa — tak odległego od tych motywów w twórczości wcześniejszej! A tutaj — w okresie „mistycznym" — polska sielskość dokona wręcz inwazji na lirykę poety, siermiężny chłopek i pastuszek raz po raz będą się pojawiali. Skąd ta zmiana stylu?

Ano, doczekał się w tych latach rehabilitacji Brodziński: Mickiewicz raczył go pochwalić w wykładach słowiańskich. Brodziński — twórca programu „polskiej sielanki narodowej", sielanki chrześcijańskiej przy tym. To ważne, bo ten aspekt również tłumaczy, dlaczego Brodzińskiego zrehabilitowano w okresie „ewangelizacji" wizji narodu polskiego. Tu jest sankcja dla pierwszej z trzech wartości, związanych z tym stylem „polsko-sielsko-ewangelicznym". Jest i „stylowa" sankcja dla członu

trzeciego: wszak to okres wizji „przemiany świata”, wizji „przyjścia Mesjasza”. Ano, to skojarzenie ewangeliczne również z elementami stylowo sielskimi się łączy: dość przywołać scenę Narodzenia, gdzie pastuszkowie są pierwszymi odbiorcami wieści o przemianie losu człowieczego. I ta scena też swoiście „wyposaża w ważność” owych „sielan”, oni są tymi, do których Chrystus przyszedł przede wszystkim. Oto i „ewangeliczna” sankcja dla docenienia ludu, oto i sankcja dla sielskich elementów stylowych. A może i stylowy „motor” dla ideologicznej waloryzacji ludu? Sprzężenia — jak pisze słusznie Janion — bywają dwukierunkowe (s. 5) [11]. Ale bez względu na to — kierunek badawczego postępowania historyka literatury okazuje się chyba ważny: trzeba wyjść od artykulacji stylowej, bo ona ujawnia „motywację jednoczącą” dla tez, które w utworze literackim tworzą opozycje sprzeczne. Wyjść od artykulacji stylowej — to znaczy w pierwszym rzędzie wpisać utwór w konteksty innych utworów literackich. Wtedy dopiero ujawni się styl — i otworzy się droga do jego pełnej interpretacji ideowej.

Utwór bowiem — w ujęciu, na które otwiera perspektywy ta książka — jest niejako „podwójną” artykulacją indywidualną: indywidualną artykulacją ideową i indywidualną artykulacją stylową. By to jednak rozwiązać — trzeba te „dwie płaszczyzny artykulacji indywidualnej” wpisać w odpowiadające im szeregi konwencji. Janion robi tak przede wszystkim w płaszczyźnie ideowej: tutaj utwory omawiane jawią się w szerokich kontekstach. Ale w płaszczyźnie artykulacji stylowej — jawią się samotnie. Co, oczywiście, nie jest zaletą książki [12].

To zachwianie równowagi czasem daje znać o sobie w rozwikływaniu nawet „immanentnym” utworu. Oto *Nie-Boska komedia* i problem „organiczności” jej finału, tak kwestionowanej przez tradycję polonistyczną. Janion wyprowadza przekonywającą tezę o faktycznej organiczności zakończenia w płaszczyźnie ideowej: że takie zakończenie organicznie mieściło się w systemie prowidencjalistycznym Krasińskiego (s. 111). I w tej płaszczyźnie teza jest w pełni zasadna: Bozia się zdenerwowała, Bozia przyszła i Bozia rewolucjonistę załatwiła doszczętnie, bo tak przewidywał Krasiński-ideolog.

Tylko, że takie sankcje wystarczą, być może, przy omawianiu katechizmu, ale nie starczą przy omawianiu utworu artystycznego: tutaj Bozia, aby przyjść, musi za-

---

[11] Zob. też *Światopogląd polskiego romantyzmu*, s. 129. Pisze tam m. in. autorka „o możliwości oddziaływania stylu na światopogląd, a nie tylko światopoglądu na styl”. I dalej: „Można wyrazić przekonanie o równorzędności światopoglądu i stylu, a ich współzależność określić jako dwukierunkową”.

[12] Sprawia to, że o ile utwór jawi się tutaj jako element (bądź, przy ujęciu diachronicznym, jako faza) większej całości historycznoideowej, o tyle rzadko (a zawsze niewystarczająco) jawi się jako element bądź faza większej całości historycznoliterackiej. Sprawia to wrażenie, że (zresztą wbrew intencjom autorki) „styl utworu” jawi się jako wyznacznik „indywidualnej artykulacji” konwencji ideowej — gdy w istocie też jest pewnym przejawem szerszej konwencji stylowej. Można by się tutaj dopatrywać śladu owych trudności, które wyrastały ze zbyt skrajnego „relatywizmu historycznego” wcześniejszej fazy badań marksistowskich, a które prowadziły do atomizacji procesu historycznoliterackiego (interesująco pisze o tym Janion w *Światopoglądzie polskiego romantyzmu*, s. 118). W książce jednak, która jest zbiorem studiów, a nie monografią większej całości, może się to tłumaczyć także tematycznym zawężeniem poszczególnych szkiców do pojedynczych utworów literackich, toteż cecha ta nie występuje w postaci rażącej. Widoczna jest jednak w dysproporcji „tła ideowego” i „tła stylowego”.

biegać o sankcję stylistyczną jednak; jesteśmy na terenie poezji XIX-wiecznej, gdzie rozwiązania typu *deus ex machina* są już nieco zbyt prymitywne. A sankcja stylowa dla finału, oczywiście, jest: to wątek Leonarda[13], to sceny profanacji chrześcijańskiego rytuału, stylowa artykulacja tych partii *Nie-Boskiej*. To wyzwala logicznie reakcję Boga, gdyż jest wyzwaniem nie arystokracji tylko, ale Jemu rzuconym, jest ingerencją w Jego płaszczyznę. Tak jak i w *Irydonie*, którego „szlachetność" jest dla „zbawienia" najoczywiściej ważna. Ale motywacja główna gdzie indziej chyba istnieje: tam, gdzie walka przeciw Rzymowi zamienia się już jawnie w walkę o duszę Irydiona, gdzie działalność Masynissy ujawnia już perspektywy wyłącznie „szatańskie". A moralitet — przewiduje walkę dobrych i złych duchów, na tym zasadza się jego dramatyczna „gatunkowość", która m. in. sprawiła, że elementy moralitetu wkradły się do „poimprowizacyjnej" partii *Dziadów* cz. III. Jest sankcja stylowa, nie tylko ideowa, sankcja potwierdzona w romantycznej konwencji literackiej. I tę płaszczyznę badań nad artykulacją stylową idei warto poszerzyć. Tak jak to się stało w studium o *Agaj-Hanie*: ileż tam perspektyw się otworzyło, choć zastosowano bardzo przecież tradycyjny i bynajmniej nie z badań nad „ideami" się wywodzący warsztat analizy stylu utworu literackiego! To wskazuje na zasadniczą płodność problematyki, zarysowanej w tej książce, problematyki, wyrastającej na pograniczu nowoczesnych badań nad historią idei i nad historią stylów. To decyduje o ogromnej wadze książki.

Książki, która przynosi inną jeszcze płaszczyznę bezspornych wartości: to konstatacje szczegółowe, to potężna porcja wiedzy o konkretnych faktach literatury romantycznej, w tym — ciągle jeszcze oczekiwanej nawet w rudymentach — wiedzy o romantyzmie krajowym. Ominięto to w omówieniu: wydaje się bowiem, że nie tutaj leżą istotne dla tej książki wartości. Będąc książką o „historyczno-literackich konkretach" — sięga przecie zupełnie innego pułapu, jest książką inspirującą w rejonie najbardziej żywotnych ogólnych perspektyw historii literatury. Choć tu właśnie ujawnia pewne mankamenty — mankamenty, w niepomiernie mniejszym procencie istniejące na terenie „wiedzy o konkretach", jaką przynosi. I to trzeba zobaczyć, by książce tej oddać sprawiedliwość.

Przynosi ogromną wiedzę o literaturze romantycznej — i fascynujące propozycje historycznoliterackiego „widzenia" literatury. Tylko propozycje. Zdanie autorki mówiące, że książka poświęcona jest spojrzeniu na paralelę idei i jej stylowej artykulacji, ale nie przynosi tu wyników ostatecznych (s. 5) — nie jest wyrazem konwencjonalnej „skromności badacza". To wzbudzająca szacunek samoświadomość, która jest zresztą jedną z fascynujących cech całej książki. Samoświadomość niedoskonałej jeszcze postaci badań, których perspektywę rysuje ten tom studiów.

Ale nie przesadzajmy z tymi „ułomnościami"; jeśli szczątkowe wiadomości recenzenta są trafne, to światowa historia literatury nie dysponuje jeszcze interpretacją utworu literackiego, pozbawioną ułomności. I gdyby czegoś tej nauce życzyć, to — w wymiarach nie marzeń, ale realności — tego, aby pomnażające jej dorobek dzieła naukowe legitymowały się takimi właśnie ułomnościami, tego rzędu niedostatkami, jak książka Marii Janion. Książka, która — choć najwyraźniej niedostatecznie rozpracowuje stylowe, a więc specyficzne, tereny literackiej artykulacji —

---

[13] Wątek Leonarda został całkowicie ominięty w omówieniu *Nie-Boskiej komedii*, zaprezentowanym w studium *„Nie-Boska komedia". Bóg i świat historyczny.* Szerokie natomiast jego omówienie — wraz z próbą określenia jego roli dla „organiczności" finału dramatu — dał W. Kubacki w studium *Leonard — wielki mistrz sabatów rewolucji*. „Ruch Literacki" 1960, z. 3.

choć jest przede wszystkim książką o „ideach w literaturze utrwalonych" — nie przynosi ani jednej wulgaryzacji w rozpatrywaniu artefaktów. A wiadomo przecież, jak niesławną tradycję przezwycięża. Gdy to ma się w świadomości — można zobaczyć, z jakim ciężarem tu sobie poradzono.

I jest jeszcze jedna rzecz w tej książce, o której warto nadmienić: to jej walor uwyraźniony przez studium o Boyu-Żeleńskim. Studium, nie tylko ujawniające umiejętność oddania sprawiedliwości publicyście, którego nie tak całkiem bezzasadnie o warcholstwo pomawiano w jego współczesności. Studium, które nie tylko dostrzega historyczną „płodność błędu", inspirującą rolę błędu. Także: umie zobaczyć, ile znaczy narracja w humanistycznych publikacjach, jak decyduje ona o najgłębszym sensie nauki o literaturze: o jej roli jako czynnika ożywiania społecznych zainteresowań literackich.

Otóż książka Janion jest bardzo trudna do chłodnej, rzeczowej penetracji krytycznej. Jest to jedna z najbardziej dramatycznych książek o literaturze w dorobku polskiej historii literatury. Ostro zdyscyplinowana intelektualnie — wytwarza przecież jednocześnie atmosferę dramatycznego, żywiołowego „dziania się". Opisywane w niej idee i fakty nie są grzecznie poszufladkowane, choć są ostro zróżnicowane. Są ujęte w kształt „zdarzeń", w kształt dynamicznie ścierających się sił. Narracja tym bardziej uderzająca, że książka w zasadzie nie uwyraźnia rozwojowej, diachronicznej płaszczyzny procesu literackiego: ta płaszczyzna ujawnia się poprzez chronologię pomieszczonych w niej studiów. One zaś — poszczególne — rozstrzygają się w płaszczyźnie synchronicznej, traktują o równolegle istniejących ideach i stylach. Materiał więc nie dysponuje perspektywą rozwoju czasowego, w każdym razie rzadko dysponuje. Opisywana rzeczywistość historycznoliteracka narzuca więc raczej ujęcie „statyczne".

Nic z tych rzeczy. Suchy, scjentyficzny materiał leksykalny, ostro obiektywizujący problematykę staje się tutaj tworzywem narracji fascynująco dynamicznej i dramatycznej. Jest to jeden z najwyrazistszych przykładów stylu „humanistyki rozumiejącej". Stylu niezwykle zobiektywizowanego, a przecież narzucającego atmosferę rzeczywistości, o której mówi, stylu, przylegającego nie tylko do naukowej, zdystansowanej ścisłości — ale też takiego, który narzuca uczestnictwo w owej grze napięć i starć, charakterystycznych dla omawianej w tomie rzeczywistości myślowej romantyzmu. Który powoduje, że ta ścisła książka naukowa posiada walory fascynującej, dramatycznej lektury.

Ireneusz Opacki

Wincenty Danek, MATEJKO I KRASZEWSKI. DWIE KONCEPCJE DZIEJÓW POLSKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 120. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. „Prace Komisji Historycznoliterackiej". (Komitet Redakcyjny: członkowie: Zygmunt Czerny, Wincenty Danek, Jerzy Jarowiecki, Ryszard Łużny, Henryk Markiewicz, Jan Nowakowski, Tadeusz Ulewicz, Kazimierz Wyka; sekretarz: Józef Białek). Nr 23.

Od lat kilkunastu dokonuje Danek z imponującą wytrwałością systematycznej i wszechstronnej penetracji olbrzymiego dorobku autora *Starej baśni.* Co pewien czas wychodzi spod pióra badacza nowa cenna pozycja, która wzbogaca i poszerza naszą wiedzę o pisarzu, odkrywa w jego twórczości nie dostrzeżone poprzednio per-

spektywy myślowe i zdobycze warsztatowe, koryguje uproszczone sądy i przywraca rangę dziełom, przeżywającym współcześnie swój ponowny renesans.

W roku minionym ogłosił Danek nową, obszerną rozprawę, która stanowi wśród jego kraszewscianów pozycję szczególną. Podejmuje tu autor konfrontację powieści historycznych Kraszewskiego z dziełami malarskimi Matejki, a więc wchodzi na teren nieczęsto penetrowany w naszej literaturze naukowej: współzależności i kontaktu między dziełami przynależnymi do różnych dziedzin sztuki.

Jest to zadanie niewątpliwie bardzo atrakcyjne i nęcące, gdyż pozwala wykryć punkty styczne i linie rozbieżności między odrębnymi dziedzinami sztuki, które istnieją w tym samym układzie ogólnym, określonym przez czas, sytuację polityczno-narodową, fazę rozwoju kultury i zespół czynników wpływających na świadomość zbiorową i jednostkową.

W wypadku, którym zajmuje się Danek, dodatkowym bodźcem dla studium porównawczego, a zarazem uzasadnieniem tego rodzaju przedsięwzięcia badawczego była analogia tematyki czerpanej z przeszłości narodowej. Właśnie podobieństwo sfery tematycznej stanowi podstawę całego zamierzenia, a równocześnie wyznacza pole obserwacji badacza, ograniczone wyłącznie do treści historycznych (ściśle mówiąc: historyzmu) w dziełach obu twórców.

Takie zacieśnienie płaszczyzny porównania zostało podyktowane obiektywnym stanem rzeczy, w którym znacznie bardziej podatny dla zabiegów konfrontacji jest stosunek do historii utrwalony w dziele malarza i pisarza niż sfera realizacji artystycznej i składników sztuki.

O ile bowiem w zakresie pierwszym w grę wchodzą elementy jednorodne, równorzędne sobie „wagą gatunkową" oraz rangą i funkcją spełnianą w utworze, o tyle w zakresie drugim — w zespole środków i walorów ekspresji — występuje różnica miary i jakości, gdyż niejednolita jest skala artyzmu dzieł pisarza i malarza.

Szeroko ujętą eksplikację tych spraw wraz z uzasadnieniem granic zacieśniających sferę konfrontacji znajduje czytelnik w rozdziale 2 książki.

W części wstępnej rozprawy autor wyjaśnia jej cel i podstawy metodologiczne oraz uzasadnia swoje zamierzenie, powołując się na wzmożony ostatnio rozwój badań nad zagadnieniem związku różnych sztuk, ich wzajemnych oddziaływań, przenikania czy integracji.

Szereg tytułów, które autor sygnalizuje, można by uzupełnić jeszcze innymi pozycjami. Mam tu na myśli zwłaszcza znakomitą książkę Tadeusza Makowieckiego *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim* (1935; wyd. 2: 1969). Jej autor śledzi nie tylko stosunki zachodzące między malarską i poetycką działalnością artysty o „podwójnym talencie", ale także zwraca uwagę na relację między obrazami Matejki a utworami literackimi autora *Wesela* oraz między dziełami malarskimi Malczewskiego a poezją Wyspiańskiego. Z opracowań dawniejszych warto przypomnieć artykuł Romana Pollaka *Od renesansu do baroku. (Uwagi z pogranicza literatury i sztuki)* („Przegląd Warszawski" 1923, t. 2) — pierwszą chyba na naszym gruncie próbę wykorzystania metody analizy formalnej dzieła sztuki (mianowicie H. Wölfflina *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) dla wyjaśnienia zjawisk literackich.

Właściwy trzon rozważań ujął autor w czterech rozdziałach, z których dwa pierwsze stanowią niejako prolegomena do zagadnienia głównego, sformułowanego w podtytule rozprawy. I tak w rozdziale 1, *Kontakty osobiste między Kraszewskim i Matejką*, chodzi przede wszystkim o pokazanie, w jaki sposób na stosunkach wzajemnych zaważyła postawa ideowa obu twórców, stając się źródłem „otwartego konfliktu".

Centralną kwestią tej części rozprawy jest recenzja Matejkowskiego *Rejtana*, którą ogłosił Kraszewski w „Rachunkach" (1867), atakując ostro pomysł malarza jako sprzeczny z nakazem patriotyzmu i poczuciem godności narodowej.

Agresywne i obelżywe wystąpienie Kraszewskiego interesuje tutaj Danka nie tylko jako fakt, który zaciążył niekorzystnie na układzie stosunków między obu twórcami. Opinia o *Rejtanie* przede wszystkim zajmuje badacza jako przejaw zaskakującego nieporozumienia i opacznego odczytania przez Kraszewskiego koncepcji myślowej obrazu, wbrew istotnej jego wymowie. Sens ideowy *Rejtana* był zgodny — jak konstatuje Danek — z tym, co wyrażał sam Kraszewski w swoich wypowiedziach publicystycznych i literackich.

Zagadkę i podłoże tego nieporozumienia autor stara się wyjaśnić — a czyni to przekonująco i skutecznie — biorąc pod uwagę wszelkie czynniki, jakie aktywizowały w owym czasie świadomość ideową pisarza i jego stosunek do środowiska krakowskiego, z którym związany był Matejko.

Danek eksponuje głównie dwa fakty, które w tym kontekście odegrały decydującą rolę: 1) batalię prowadzoną przez Kraszewskiego na kartach „Rachunków" z konserwą galicyjską i historykami krakowskimi, a zwłaszcza z Szujskim; 2) przyjazne stosunki Matejki z Szujskim, który m. in. napisał objaśnienie do jego *Rejtana*. Na tym podłożu doszło, według Danka, do przypisania Matejce przez Kraszewskiego tego samego poglądu na przeszłość, jaki głosił w swoich publikacjach Szujski. W konkluzji badacz sugeruje, że w krytyce obrazu trzeba widzieć „ukryty sztych w kierunku Szujskiego" jako inspiratora „negacyjnego stosunku do przeszłości".

W tym samym splocie sytuacji znajduje Danek wyjaśnienie dla zmiany sądów Kraszewskiego o twórczości Matejki w okresie po tzw. przełomie, czego wyrazem była pochlebna ocena *Unii lubelskiej* jako dzieła wyzwolonego z „negacyjnego" poglądu na przeszłość narodową.

Autor nie poprzestaje na wyłożeniu przesłanek ideowych krytycznej opinii pisarza o twórczości Matejki, lecz omawia także (co należy z uznaniem podkreślić) kryteria artystyczne, jakimi kierował się Kraszewski w oparciu o sprecyzowany pogląd na sztukę, szczególnie na malarstwo. Dzieła Matejki nie przystawały do koncepcji estetycznych pisarza i twórca *Rejtana* był w oczach krytyka — według nomenklatury zapożyczonej od Norwida — tylko „pictorem", a nie „artifexem".

Kto wie, czy poglądy Kraszewskiego na „ideał sztuki malarskiej", tak bardzo przeciwstawne temu, co jest istotą monumentalnych płócien Matejki, nie stanowiły właśnie jednego z głównych czynników (a nie tylko dodatkowy) negatywnych sądów o jego sztuce.

W dociekliwym tropieniu wszelkich motywów krytycznej opinii Kraszewskiego o Matejce nie pomija również Danek pobudek bardziej prywatnej, osobistej natury, związanych z rolą dwóch jednostek: Walerego Eliasza Radzikowskiego, „niefortunnego rywala Matejki", a protegowanego ponad zasługę przez Kraszewskiego, oraz Mariana Gorzkowskiego, sekretarza i zaufanego powiernika Matejki, przedtem pozostającego w pewnych kontaktach z pisarzem.

W sumie rozdział 1 wyjaśnia charakter stosunków między obu twórcami i odsłania genezę konfliktu, wykazując trzy jego źródła: ideowe, estetyczne i personalne.

Rozdział 2, *Konfrontacje*, wzbogaca wydatnie prolegomena przez charakterystykę porównawczą obu twórców, uwzględniającą dwa aspekty: 1) osobowość ludzką, ujawnioną w toku „codziennych przyziemnych spraw" i kolei życia; 2) indywidualność artystyczną, przejawiającą się w dziełach.

W charakterystyce Matejki, w interpretacji i ocenie jego malarstwa, posługuje się Danek opiniami autorytatywnych znawców przedmiotu, historyków sztuki, cytu-

jąc obficie z ich prac — z reguły *in extenso* — odpowiednie wypowiedzi. W odniesieniu do pisarza dysponuje bogatym materiałem własnych obserwacji i dociekań, które znalazły już wcześniej wyraz w książce *Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego* (1966).

W oparciu o wyniki badań z obu dziedzin — przeprowadza konfrontację twórców, szeregując z drobiazgową dokładnością elementy zestawienia. W zakresie pierwszym bierze pod uwagę takie szczegóły, jak wiek, konstytucja fizyczna i stan zdrowia, sytuacja rodzinna, tryb i styl życia, nawyki i upodobania. Nie wszystko tutaj wydaje się konieczne „do zrozumienia, dlaczego wzajemne stosunki [malarza z pisarzem] przybrały antagonistyczny charakter" — a wprowadzenie tych szczegółów niewątpliwie dekoncentruje tok rozważań. Trzeba jednak przyznać, że dzięki nim wizerunki ludzkie obu partnerów nabierają dużej plastyczności i wyrazu.

Znacznie bardziej istotne jest zestawienie indywidualności twórczych. Daje tutaj autor mnóstwo wnikliwych i interesujących obserwacji, ukazujących wiele punktów zbieżnych w organizacji artystycznej (pracowitość, rzetelność studiów przygotowawczych), w warsztacie twórczym (scjentyzm), w traktowaniu przedmiotu dzieła (autentyzm, dokumentaryzm), a także w świadomości twórczej (zaangażowanie ideowe, dydaktyzm). Dostrzega ponadto analogie w zakresie niedostatków warsztatu artystycznego: odpowiednikiem tego, co u Matejki historycy sztuki nazywają *horror vacui*, jest w powieściach Kraszewskiego brak umiaru i selekcji szczegółów, przerost wątków i motywów ubocznych, nadmiar epizodów.

Na tle elementów łączących podkreśla autor zasadnicze różnice, które zadecydowały o niepodważalnym prymacie dzieł Matejki w oddziaływaniu na wyobraźnię i świadomość narodową. Przypomina tu Danek znamienne cechy jego sztuki: ogromną ekspresywność, monumentalizm ujęcia, patos i heroizację, cechy, dla których nie znajdziemy w powieściach Kraszewskiego paralelnych komponentów. Autor wykazuje zasadnicze różnice w obrazowaniu historii przez pisarza: „powszedniość jako żywioł świata powieściowego", tendencję deheroizacyjną, brak monumentalności w rysunku postaci, nieobecność patosu — i wiąże je nie z „wrodzonymi własnościami artyzmu pisarza", lecz z jego krytycznym i pesymistycznym poglądem na dzieje ojczyste, który zaważył na literackiej wizji.

Można by podjąć polemikę z autorem, czy rzeczywiście decydowały tylko czynniki intelektualne, a nie wchodziły w grę „właściwości artyzmu". Zdaje się, że charakter talentu pisarza, typ jego uzdolnień rozstrzygał w dużym stopniu o słabszej wyrazistości postaci i braku „gigantycznych" wymiarów w obrazie wydarzeń i ludzi, o małym stosunkowo ładunku emocjonalnego napięcia i ekspresji dramatycznej.

Prowokuje także do dyskusji teza o analogicznym w utworach Kraszewskiego sposobie kreowania wizerunków bohaterów w oparciu o autentyczne, żywe modele ludzkie, tak jak to robił Matejko ze swoimi postaciami historycznymi. Dla uzasadnienia tezy przywołuje badacz tytuły powieści społeczno-obyczajowych o tematyce współczesnej, a więc zestawia zjawiska nieadekwatne, co nie przyczynia się do wyjaśnienia problemu. Jeszcze silniej uderza nieadekwatność porównywanych elementów, gdy mowa o obdarzaniu przez twórcę postaci przedstawionej w dziele własną fizjonomią — jak w wypadku Stańczyka w obrazach Matejki. Analogii u Kraszewskiego poszukuje Danek znów w powieściach współczesnych, w których bohater jest autoportretem pisarza.

Matejko użyczając postaci historycznej rysów swojej twarzy stworzył kreację o szczególnej, niemal symbolicznej wymowie — przez obdarzenie świadka chwil tryumfu i potęgi Polski własną świadomością jej późniejszej klęski. Rola autopor-

tretu w powieści współczesnej Kraszewskiego jest nośnikiem zupełnie innego rodzaju znaczeń, pozostających poza sferą poglądów na przeszłość narodową.

Zasygnalizowane w obu wypadkach nieporozumienie świadczy, jak silna była pokusa, przed którą badacz sam siebie przestrzegał: „należy powściągnąć kuszące nieraz pomysły odkrywania i dokumentowania paralelizmów i kontrastów warsztatowych u obu twórców" (s. 62—63).

Szeroko i wielostronnie ujęta konfrontacja w rozdziale 2 doprowadziła do wyjaśnienia wszystkich podstawowych spraw, które bierze pod uwagę autor, oraz stała się punktem wyjścia dla wniosków, potwierdzających m. in. istotne różnice w skali artyzmu twórców i ich pozycji w kulturze narodowej. W ten sposób rozdział *Konfrontacje* antycypuje w pewnym stopniu rolę, którą zwykle spełnia rozdział końcowy: rolę konkluzji. Ten fakt wyjaśnia nam, dlaczego w pracy nie ma rozdziału zamykającego, choć byłoby to niewątpliwie z korzyścią dla całości.

Część druga rozprawy, będąca omówieniem koncepcji dziejów Polski w dziełach malarza i pisarza, poświęca każdemu z nich oddzielny rozdział. W rozdziale „matejkowskim" otrzymujemy najpierw „przegląd stanowisk badaczy twórczości Matejki w kwestii jego zapatrywań na dzieje narodowe, na przemiany zachodzące w jego historyzmie i wahania malarskiej koncepcji ojczystej historii [...]" (s. 73). Autor nie opowiada się bez zastrzeżeń przy referowanych opiniach, przeciwnie, polemizuje z ujęciami, które uważa za zbyt jednostronne (Wallisa, Porębskiego) czy zbyt aprioryczne, nie w pełni udokumentowane (Wyki).

Szczególnie dużo uwagi poświęca koncepcji Kazimierza Wyki, kwestionując zwłaszcza dwie główne tezy: 1) o determinującym w sensie ideowym oddziaływaniu na malarstwo Matejki różnych rozgrywek na arenie politycznej Galicji, przede wszystkim o wpływie stańczyków na zwrot w twórczości malarza; 2) o regresie ideowym twórcy w wyniku tego wpływu po „przełomie". Dyskusja z Wyką, podkreślająca szereg pozytywów w jego koncepcji, w punktach zakwestionowanych wysuwa starannie przemyślane argumenty, które przemawiają swoją rzeczowością i logiką.

Tak samo przekonująco brzmią konkluzje Danka w odniesieniu do „historiozoficznej" treści obrazów w okresie po cezurze lat 1869—1872. Ukazywanie „gloryj narodowych" nie jest w rozumieniu badacza znakiem regresu i uległości wobec sugestii ideowych historycznej szkoły krakowskiej, lecz wyrazem wiary w siły narodu „zdolne sprowadzić odrodzenie". Te właśnie treści aktywizowały się w odbiorze dzieła, stając się źródłem „głębokiej emocji patriotycznej" i czynnikiem budującym świadomość narodową. W ten sposób klasyfikuje Danek elementy historyzmu Matejki w opozycji do tezy Wyki, podkreślając jednoznacznie pozytywną funkcję „optymistycznej wizji" dziejów, która ożywiała patriotyzm „bez schlebiania nacjonalistycznym instynktom" (s. 74).

Rozdział 3 można by nazwać głosem w dyskusji nad ideowym sensem malarstwa Matejki, głosem nawiązującym do generalnej debaty odbytej w r. 1953 na sesji naukowej poświęconej twórczości artysty. Propozycja Danka, by sądy opierać nie na podstawie możliwych czy tylko domniemanych inspiracji ideowych w fazie powstawania dzieła, lecz na podstawie elementów obrazu aktywnych w procesie odbioru, wydaje się sugestią ważną, pozwalającą usunąć niektóre nieporozumienia.

Rozdział końcowy, *J. I. Kraszewskiego koncepcja dziejów Polski*, opiera się wyłącznie na dorobku własnym autora, jest owocem wieloletnich kontaktów z dziełem pisarza, szczególnie z jego powieścią historyczną i publicystyką powstaniową. Nie miał tu Danek poprzedników ani punktu zaczepienia w zbyt powierzchownych opiniach krytyków współczesnych Kraszewskiemu, oceniających jego powieściopisar-

stwo historyczne w sposób jednostronny i niesłuszny. Stwierdzenie, że „nikt za jego [tj. pisarza] życia, a nawet do lat ostatnich, nie próbował odczytać ich całości z punktu widzenia poglądu na dzieje” (s. 78) — pozwala dostrzec zasługę badacza w podjęciu zaniedbanego problemu i jego gruntownym oświetleniu.

Przy omawianiu składników historyzmu pisarza akcentuje Danek te momenty, które w porównaniu z koncepcją Matejki wysuwają się jako czynnik odróżniający, pozwalają tym samym uchwycić istotę rozbieżności w poglądach na przeszłość narodową. Nawet w kręgu analogii, jak tendencje antymagnackie czy idea antygermańska — podkreśla badacz znamienne różnice: u Kraszewskiego są to trwałe komponenty jego historyzmu, „idee przewodnie koncepcji dziejów” (s. 78), u Matejki — elementy o zmiennym natężeniu, charakterystyczne tylko dla pewnych okresów twórczości.

Do najbardziej istotnych cech w powieściowym obrazie, nie korespondujących z wizją Matejkowską, zalicza Danek pomijanie faktów związanych z sukcesami orężnymi Polski i z ekspansją terytorialną na Wschód oraz inne ujęcie motywu tureckiego — brak aprobaty dla roli Polski jako przedmurza chrześcijaństwa”. W związku z tym stwierdza Danek „Brak [...] u Kraszewskiego odpowiedników nie tylko dla *Unii lubelskiej* Matejki, ale i dla *Batorego* oraz dla *Jana III pod Wiedniem*”, a także „kościelno-watykańskich intencji [...] malarza” (s. 79).

W przeciwieństwie do Matejki, do znamiennego zwrotu ideowo-tematycznego w jego twórczości, Kraszewski zachował „ciągłość i niezmienność zasadniczego poglądu [...] na przebieg procesu dziejowego w Polsce [...]” oraz konsekwentną postawę antymagnacką, co pozwala widzieć w jego beletrystyce historycznej „drugą linię [...] kampanii ideowych i publicystycznych, które toczył ze współczesną sobie arystokracją polską” (s. 81).

Praca Danka jest pozycją cenną i interesującą. Jej wartość polega przede wszystkim na wniesieniu szeregu nowych obserwacji do naszej wiedzy o Kraszewskim oraz na uściśleniu i weryfikacji pewnych wcześniejszych stwierdzeń (składniki historyzmu i ich podłoże). Atrakcyjność pracy zasadza się na porównawczym zestawieniu pisarza z malarzem, utworów powieściowych z działami malarskimi. Konfrontacja okazała się owocna — odsłoniła i uwydatniła elementy wspólne, związane z szerokim tłem naszej narodowej rzeczywistości, z procesami kształtowania świadomości ideowo-społecznej, równocześnie wydobyła elementy odmienne, przeciwstawne, związane z indywidualną strukturą wewnętrzną każdego twórcy, z jego samowiedzą artystyczną oraz pojęciem patriotyzmu.

Aneks materiałowy z wypowiedziami publicystycznymi Kraszewskiego jest bardzo przydatnym uzupełnieniem książki.

Bożena Osmólska-Piskorska

Jan Tuczyński, SCHOPENHAUER A MŁODA POLSKA. Rozprawa habilitacyjna przedłożona Radzie Wydziału Filologicznego Uniwerstytetu Jagiellońskiego w Krakowie w 1968 roku. Gdańsk 1969. Wydawnictwo Morskie, ss. 262, errata na wklejce.

Zamierzenia autora były ambitne i rozległe. Chodziło mu bowiem nie tylko o zbadanie udziału pewnych wątków filozofii Schopenhauera w literaturze Młodej Polski, ale również o dotarcie do filozoficznych i artystycznych źródeł polskiego modernizmu i przedstawienie ich literackich konsekwencji. Nasuwa się jednak od

razu pytanie, czy temat omawianej pracy mógł być po temu dobrą okazją. Mimo że elementy filozofii autora *Świata jako woli i wyobrażenia* nietrudno znaleźć w ideowo-artystycznych programach modernistów, nie znaczy to, iż stanowiły one jedyne podstawowe założenia ideologiczne i estetyczne nowego prądu — do podobnego wniosku natomiast zmierza Tuczyński, który pragnąłby zamknąć modernizm w efektownej formule n o w o ż y t n e g o p e s y m i z m u.

Tok rozumowania autora jest całkiem prosty: nowożytny pesymizm to przedłużenie pesymizmu wczesnoromantycznego, który w procesie historycznym uległ pod wpływem rozwoju stosunków polityczno-społecznych pewnym przekształceniom. Ostatecznie modernizm, czyli modernistyczny (nowożytny) pesymizm — pojęcia te są dla Tuczyńskiego synonimiczne — powstał z połączenia romantycznego rozczarowania do historii i naturalistycznego determinizmu. Filozoficzne założenia zarówno romantycznego pesymizmu jak i naturalistycznego determinizmu stworzył Schopenhauer. W pismach jego zaś znalazła odbicie filozofia indyjska (elementy buddyzmu). Stąd wniosek, że modernizm opiera się na Schopenhaurowskiej wersji buddyzmu. Autor zdaje sobie co prawda sprawę, że sytuacja w Polsce była bardziej skomplikowana na skutek żywotnych tradycji narodowowyzwoleńczych. Rozpatruje ją jednak również pod kątem wpływów indianizmu, podkreślając większą niż w innych krajach europejskich rolę elementów filozofii wedyjskiej, wobec czego buddyjsko-schopenhauerowski zespół motywów, przejęty poprzez pozytywizm i naturalizm, nie mógł podobnie silnie, jak w Europie, oddziaływać na przedstawicieli nowej sztuki, a po przesileniu modernizmu ustępuje w ogóle miejsca elementom wedyjskim, które stały się wówczas popularne dzięki zainteresowaniom mistyczną poezją Słowackiego. Artystyczny rodowód modernizmu widzi natomiast Tuczyński w „liryce bólu istnienia", ukształtowanej przez wczesnoromantyczny pesymizm, i w sposobie obrazowania wykorzystującej symbolikę indyjską.

Ten efektowny dowód, przeprowadzony w rozdziale *Przygotowanie modernistycznego pesymizmu*, wydaje się zastosowaniem poetyckiej figury *pars pro toto*. Rozumiejąc trawiącą zresztą wielu humanistów tęsknotę za jednolitością i jednoznacznością badanego świata, czyli za tym idealnym kluczem otwierającym wszystkie skomplikowane zamki, nie możemy jednak zgodzić się na to, by dążenie do jednolitości usprawiedliwiało ogólnikowość sformułowań. Tymczasem ogólnikowością przede wszystkim odznacza się wykład Tuczyńskiego. Określając modernizm jako nowożytny pesymizm, zamienia się jedno wieloznaczne pojęcie drugim jeszcze bardziej wieloznacznym i — co najważniejsze — historycznie zmiennym (epitet „nowożytny" sam przez się nic nie znaczy — należałoby go dopiero wyjaśnić). Ogólnikowe jest też przedstawienie analogii między buddyzmem a schopenhaueryzmem, jak i wpływu tego ostatniego na pesymizm drugiej połowy XIX wieku. To samo odnosi się do wywodu o pierwiastkach wedyjskich w polskim romantyzmie — przykłady, na które powołuje się Tuczyński, są mało przekonywające. Podobne stwierdzenia możliwe były jednak do przeprowadzenia tylko dzięki owym ogólnikowym sformułowaniom. W ten sposób tworzy się sztuczne, nie liczące się z rzeczywistością, konstrukcje intelektualne. Niestety, na tego rodzaju konstrukcjach zbudował Tuczyński całą swoją pracę!

Przedstawienie recepcji jakiejś filozofii w literaturze — stanowi to główny temat omawianej książki — wymaga rozwiązania dwóch zasadniczych kwestii. Po pierwsze: należy ustalić, co z danego systemu filozoficznego mogło być przedmiotem recepcji w interesującym nas okresie, czyli — w konkretnym wypadku — jaka wersja interpretacyjna filozofii Schopenhauera była historycznie możliwa w Młodej Polsce. Po drugie: badając obecność elementów filozofii w utworach literackich, trzeba

uwzględnić specyficzne cechy literatury, tzn. zwrócić uwagę na artystycznie twórcze przekształcenie tychże elementów, nie zaś na ich schematyczne odbicie.

Rozdział 1 pracy Tuczyńskiego poświęcony został recepcji Schopenhauera w filozofii europejskiej i polskiej od romantyzmu do czasów najnowszych, natomiast w rozdziale 4 autor w sposób bardziej szczegółowy pragnął przedstawić oddziaływanie filozofii na piśmiennictwo polskie końca w. XIX, wskazując na istnienie dwóch odmiennych stanowisk, odpowiadających postawie pokolenia pozytywistów i neoromantyków. Wydawałoby się więc, że Tuczyński dąży do ustalenia modernistycznego modelu filozofii autora *Świata jako woli i wyobrażenia*, by następnie przedstawić literacką jego wersję. Tuczyńskiemu obce są jednak podobne problemy metodologiczne. W rozdziale 2 prezentuje on bowiem najpełniejszą, według siebie, wolną już — jak mu się wydaje — od historycznych uwarunkowań, czyli możliwie najwierniejszą wobec myśli Schopenhauerowskiej, interpretację jego filozofii, która służy mu w ostatnich rozdziałach do konfrontacji z utworami modernistów. Wynikałoby z tego, że istnieje jakiś jeden idealny model każdej filozofii i on stanowi właściwy przedmiot recepcji. Podobne postawienie sprawy jest oczywiście z gruntu fałszywe — a przede wszystkim a h i s t o r y c z n e. W rzeczywistości Tuczyński w rozdziale 2 wyodrębnił i omówił tylko te elementy filozofii Schopenhauera, które funkcjonowały w świadomości modernistów — i inaczej być nie mogło. Uczynił to jednak autor mimo woli, nie wyciągając odpowiednich konsekwencji.

Tuczyńskiego interesuje w pierwszym rzędzie stopień znajomości filozofii Schopenhauera: badając pod tym kątem widzenia krytykę literacką modernizmu, zwraca uwagę na znajomość estetyki Schopenhauera, badając natomiast literaturę (głównie poezję), podkreśla znajomość poszczególnych elementów jego teorii poznania, ontologii i etyki. Podobne postawienie sprawy jest oczywistym zawężeniem problemu recepcji — widać to szczególnie wyraziście w rozdziale o krytyce literackiej. W rzeczywistości bowiem modernistyczne programy miały na ogół więcej punktów stycznych z filozofią badaną, niż informuje nas o tym autor. Warto wskazać na iście schopenhauerowskie założenia publicystyki Miriama (choć prawdopodobnie nie były one świadomie schopenhauerowskie), wobec których podkreślona przez Tuczyńskiego sprawa postawy kontemplatywnej i teorii symbolu jest zagadnieniem drugorzędnym. Wystąpienie redaktora „Chimery" cechował zdecydowany antyhistoryzm i antyegalitaryzm oraz kult piękna, czyli duchowej działalności człowieka, obok pogardy dla jego materialnych potrzeb, a więc te elementy systemu filozoficznego autora *Świata*, które aktualne stały się specjalnie w okresie Młodej Polski. Za daleko natomiast posunął się Tuczyński w twierdzeniu, że model estetyki Przybyszewskiego jest tylko literacką transpozycją systemu filozoficznego Schopenhauera i że „różnice — ujmując rzecz generalnie — polegają na zastosowaniu poetyckiej metaforyki do pojęć stosowanych przez Schopenhauera" (s. 145). Przybyszewski bowiem tylko swoiście przetworzył ten system, sięgając do niego po potrzebne mu elementy i interpretując je — w pewnym sensie — w duchu naturalizmu filozoficznego. „Ślepą wolę", czyli „ciemne" instynkty ludzkiej natury, podniósł do rangi istotnego przedmiotu sztuki, która nie miała być ucieczką, schronieniem przed nimi, jak podkreślał w swych pismach Schopenhauer, lecz ich manifestacją.

Podstawowym elementem, który Irzykowski przejął z filozofii autora *Świata jako woli i wyobrażenia*, był indywidualizm. Przekonanie o indywidualistycznym charakterze procesu poznania w połączeniu z uznaniem poznawczego celu sztuki za zasadniczą jej funkcję stworzyło podstawę dla tezy o autonomii sztuki i jej prekursorskim charakterze w stosunku do nauki. Tuczyński wspomniał tylko o tej sprawie przy okazji „formy badawczej" (zob. s. 151), nie rozwijając jej szerzej. Warto dodać,

że autor *Pałuby* potrafił jednak oprzeć się ostatecznym konsekwencjom społecznym filozofii Schopenhauera, gdyż nigdy nie przestawał wierzyć w możliwość moralnego postępu ludzkości. W wielkim uproszczeniu można by powiedzieć, że Schopenhauera przezwyciężył dzięki Heglowi, a Hegla (jego historyzm) dzięki Schopenhauerowi. Z naturalizmu natomiast autora *Parergów i paralipomenów*, prócz pewnych poglądów dotyczących miłości, niczego nie przejął, był bowiem zdecydowanym przeciwnikiem determinizmu, a tym bardziej fatalizmu. Przybyszewski i Irzykowski zatem to — ogólnie mówiąc — dwa bieguny recepcji filozofii Schopenhauera w Młodej Polsce: biegun naturalistyczny (tragiczny determinizm i dążenie do penetracji podświadomości) i biegun romantyczny (optymizm dziejowy i indywidualizm).

Tuczyńskiego nie interesują jednak — jak już stwierdziliśmy — różne możliwości interpretacji filozofii Schopenhauera, nie mógł on więc zauważyć tej bardzo istotnej sprawy. Tymczasem posiada ona decydujące znaczenie dla badania recepcji filozofii w literackich utworach modernistów. Rozdział zatytułowany *Schopenhauerowskie elementy w strukturach literackich modernizmu*, stanowiący zasadniczą część rozprawy, jest najbardziej dyskusyjny. Autor, przedstawiając naczelne motywy literackie inspirowane podobno przez filozofię Schopenhauera, potraktował obecność ich w utworach (zwłaszcza lirycznych) w sposób przeraźliwie dosłowny! Często brał pod uwagę tylko fragmenty danych utworów, wyrwane bez skrupułów z kontekstu, nie uwzględniając specyficznych cech talentu ich twórców. Omówił przy tym wszystkie przykłady na jednej płaszczyźnie wartości, bowiem kryterium wyboru — możliwie dokładne (rzekomo) odbicie Schopenhauerowskiej filozofii, czyli po prostu dowód dobrej jej znajomości — staje się jednocześnie kryterium oceny. Stąd osobliwa terminologia zastosowana w tym rozdziale: „oryginalność" znaczy tu prawie tyle co „wierność" odbicia myśli filozofa [1], wobec czego bardziej wartościowy będzie np. utwór Wolskiego, zawierający „oryginalny schemat Schopenhauera", niż erotyka Tetmajera, zbyt odległa od filozofii autora *Świata* (zob. s. 200).

Po przykłady sięga więc Tuczyński często do utworów poetów drugorzędnych, a utwory twórców wybitnych interpretuje na ogół schematycznie i powierzchownie. Dotyczy to przede wszystkim Leśmiana, którego wiersze zawierające elementy ironii i osobliwego humoru nie mają nic wspólnego z dekadentyzmem — co najwyżej występują w jego utworach podobieństwa tematyczne, w żadnym jednak wypadku ideowe z filozofią Schopenhauera (jakkolwiek by ją nie interpretować), czego Tuczyński zdaje się nie rozróżniać (zob. s. 180, 184). Ale i do twórczości Kasprowicza czy Staffa, pozostających niewątpliwie pod wpływem niemieckiego filozofa (Staff w początkowym okresie twórczości), nie można przykładać tej samej miary, co do utworów Grossek-Koryckiej, Ostrowskiej, Zawistowskiej, Stanisława Koraba Brzozowskiego, Wolskiego, Dębickiego, Leszczyńskiego, Pileckiego, Zbierzchowskiego, nawet Langego, Orkana, Rydla czy Żuławskiego, gdyż np. u Kasprowicza elementy filozofii pesymizmu stanowią tylko jeden z wielu składników oryginalnej (tzn. własnej i niepowtarzalnej) rzeczywistości poetyckiej.

Wierność utworu jakiejś doktrynie pozaliterackiej (pomijając już kwestię, że jest to zawsze „wierność" pozorna, o czym pisaliśmy już wyżej) nigdy nie jest jednak równoznaczna z jego wartością literacką. Jedyne, co wydaje się zatem cenne w oma-

---

[1] Na s. 190 czytamy: „szczególnie w *Dies irae* Żuławskiego można odczytać stosunkowo najoryginalniejsze przystosowanie przejęte bezpośrednio z Schopenhauera". A na s. 194: „W modernistycznym stosowaniu motywów bólu i cierpienia ich związek z przeżyciem czasu i śmierci decyduje w każdej strukturze o jej oryginalnych i bezpośrednich powinowactwach z Schopenhauerem".

wianym rozdziale, to przedstawienie sposobu obrazowania owych naczelnych motywów liryki Młodej Polski, dzięki czemu stale jeszcze otwarte zagadnienie środków modernistycznej ekspresji [2] zostało wzbogacone nowymi spostrzeżeniami i przykładami. Zamierzenia Tuczyńskiego szły jednak dalej. Pragnął on zrewidować przekonanie o płytkim estetyzmie większości utworów modernistów, wskazując na filozoficzną ich podstawę. Ale udowodnienie w danym utworze obecności elementów filozofii Schopenhauera niewiele jeszcze wyjaśnia. Nie wiadomo bowiem, na jakiej zasadzie one w nim funkcjonują: czy organizują ideową warstwę utworu, pośrednio wpływając na sposób obrazowania, czy też po prostu zostały przejęte wraz z danym chwytem formalnym od jakiegoś innego twórcy. Wydaje się, że w przypadku drugorzędnych poetów, obficie przez Tuczyńskiego cytowanych, mamy do czynienia przede wszystkim z korzystaniem z artystycznych doświadczeń parnasistów i symbolistów. Obecność elementów filozofii Schopenhauera okazałaby się w takim razie w wielu wybranych przez autora przykładach przypadkowa, świadcząca raczej o wpływie tego filozofa na poezję francuską niż polską.

Tuczyński tego wszystkiego nie dostrzega uważając, że całą filozoficzną głębię, rozumianą wyłącznie jako pesymistyczny stosunek do świata, którą rzekomo odnajduje w prezentowanych utworach, zawdzięczają moderniści Schopenhauerowi. Kończy książkę znamienne wyznanie: „Bo jeśli nawet ten hedonizm estetyczny pojawia się u wszystkich modernistów, to trudno jest zaprzeczyć, że u Kasprowicza i Ostrowskiej, w których twórczości p e s y m i z m j e s t g ł ę b o k i m p r z e ż y c i e m o d c z u w a n e g o b ó l u ś w i a t a, mamy do czynienia z czymś jeszcze istotniejszym niż tylko pusty estetyzm. I nie można tych tylko dla przykładu wymienionych autorów traktować jako wyjątku okresu rozszczepionego do głębi odczuciem tragizmu ludzkiej egzystencji" (s. 216; podkreślenie B. R.). W istocie ma jednak rację raczej Kazimierz Wyka, gdy zdradza się z nieufnością wobec tego modernistycznego pesymizmu. Często bowiem był to pesymizm pozorny, maskujący przy pomocy efektownych środków obrazowania pustkę myślową. Modernistyczni poeci korzystali na pewno (bezpośrednio lub pośrednio) z Schopenhauera, ale nie najlepszy z niego zrobili użytek. Oczywiście, zdarzały się wyjątki (lecz tylko wyjątki!) — do nich z pewnością należał Kasprowicz, Staff i Miciński, może Ostrowska, a w niektórych utworach — Lange, Żuławski... Pesymizm w ich poezji, pogłębiony i zrozumiany, został dzięki temu na ogół przezwyciężony (w utworach dwóch pierwszych poetów najsilniej i najciekawiej, mimo że Kasprowicz do końca nie mógł się całkowicie z niego wyzwolić). Twórczość tych wybitnych poetów reprezentowała zatem w literaturze Młodej Polski ów romantyczny biegun recepcji filozofii Schopenhauera. W utworach innych natomiast artystów (przede wszystkim Tetmajera i jego entuzjastów) schopenhauerowskie elementy pojawiały się w jednorazowych wzruszeniach — czyli w równie gwałtownych co krótkotrwałych przeżyciach. Roztopione w impresjonistycznej nastrojowości funkcjonowały jako mniej lub bardziej udane artystycznie sposoby obrazowania. W nielicznych tylko przypadkach (poezja wczesnych ekspresjonistów — Miciński, Grossek-Korycka, Kasprowicz w niektórych wierszach) postawę tę eksponowano aż do krańcowości. W potraktowanej przez Tuczyńskiego po macoszemu prozie znalazła natomiast odbicie naturalistyczna wersja interpretacji Schopenhauerowskiej filozofii.

Tuczyński poszukując najdrobniejszych choćby śladów obecności elementów tejże

---

[2] Por. K. W y k a, *Modernizm polski*. Kraków 1968, rozdz. *Główne dążności ekspresji artystycznej*.

filozofii w literaturze modernizmu[3], do czego trzeba było na pewno nie lada oczytania, a zarazem wszystkie owe filozoficzne refleksje ujmując wieloznaczną formułą pesymizmu, stworzył w rezultacie fałszywy pod względem historycznoliterackim jej obraz, który pożyteczny będzie tylko wówczas, gdy poprzestaniemy na czysto materiałowej[4], a nie interpretacyjnej wartości pracy.

Dysertacja naukowa Tuczyńskiego *Schopenhauer a Młoda Polska* nie mogła spełnić postawionych sobie zadań, gdyż pozbawiona została całkowicie głębszej refleksji metodologicznej. Autor nie przyjął żadnej jednolitej metody postępowania badawczego, kierując się w opracowaniu tematu pewnymi potocznie tylko utartymi przeświadczeniami (np. o wpływologicznej zasadzie rozwoju procesu historycznoliterackiego czy o możliwości ahistorycznego przedstawienia jakiegoś systemu filozoficznego i „wiernego" jego odbicia w utworach literackich), wskutek czego stworzył sztuczne, nie odpowiadające rzeczywistości historycznej konstrukcje intelektualne. Oparte na nich wnioski wzbudzają poważne zastrzeżenia, gdyż nie zostały w toku pracy przekonywająco udowodnione. Trudno więc zgodzić się, że modernizm to tylko odnowienie wczesnego romantyzmu — nawet przy uwzględnieniu zmian dokonanych pod wpływem naturalizmu — chociażby dlatego, iż pesymizm nie stanowił jedynego z podstawowych nurtów w procesie historycznoliterackim XIX w. (nie mówiąc już o kwestii stosunków społeczno-politycznych, których związek z procesami kulturowymi ujmuje autor schematycznie i powierzchownie[5]), jak również nie można przyjąć twierdzenia Tuczyńskiego o decydującym wpływie filozofii indyjskiej na kierunek rozwoju kultury europejskiej (w tym oczywiście i polskiej!). Mocno problematyczna jest też dokonana w omawianej pracy rehabilitacja wartości intelektualnych modernistycznej liryki, która dzięki Schopenhauerowi miała odznaczać się rzekomo głębią filozoficznej refleksji, stanowiącej świadectwo „nowożytnego pesymizmu".

Bogdan Rogatko

Stanisław Lem, FILOZOFIA PRZYPADKU. LITERATURA W ŚWIETLE EMPIRII. Kraków (1968). Wydawnictwo Literackie, ss. 608, 4 nlb. + 2 wklejki ilustr.

Dyskusja

Zagajając naszą dyskusję chciałbym wymknąć się dwóm powinnościom, które w takiej sytuacji oczekują na prelegenta. Nie będę więc, po pierwsze, opowiadać „swoimi słowami" zawartości dzieła Lema; i nie będę, po wtóre, formułować (trudno powiedzieć: żadnych, ale w każdym razie — jednoznacznych) ocen tego dzieła.

Pierwsze byłoby zresztą zadaniem niewykonalnym nie tylko dlatego, że pragnąłbym rzecz swoją wypowiedzieć możliwie zwięźle, a książka nas interesująca jest niezmiernie gruba i w treści zasobna, ale przede wszystkim dlatego, że *Filozofia*

---

[3] Niektóre utwory uszły jego uwagi — np. wiersze T. Nalepińskiego, w których można by znaleźć pewne motywy Schopenhauerowskie.

[4] Tym bardziej że na uwagę zasługuje imponująca część przypisowa i bibliograficzna.

[5] Por. np. na s. 28: „Formowanie się nowożytnego pesymizmu jest — dynamicznie rzecz biorąc — zjawiskiem wprost proporcjonalnym do ekspansji klasy mieszczańskiej, jest po prostu funkcją sprzeczności rozwijających się wewnątrz tej klasy i jej antagonizmu określanego wciąż wzmagającą się walką z proletariatem".

przypadku w ogóle, jak sądzę, nie poddaje się lojalnym streszczeniom. Nie sposób przełożyć jej na język skrótów generalizujących, ponieważ istotne, a może nawet najistotniesze jej treści kryją się w samym sposobie autorskiego wysłowienia, a odłączone od niego nie tylko zgubiłyby swoją istotność, ale stałyby się treściami z jakiegoś innego, nie napisanego, dzieła pochodzącymi. Świat znaczeń tej książki jest w całości rozpuszczony w jej języku i z niego niewyjmowalny. Istnieje analogicznie do świata utworu poetyckiego, tzn. wyłącznie w mowie, która go powołała do życia. Odarty ze słów wybranych przez autora i opowiedziany słowami cudzymi — traci natychmiast swoją oryginalną doniosłość, staje się miejscami nie całkiem zrozumiały, a miejscami banalny.

Opinia tego rodzaju może się wydać nietrafna, ponieważ — powie ktoś — język Lema jest niezwykle stechnicyzowany, nasycony specjalistyczną terminologią różnych dyscyplin wiedzy, a zatem, zdawałoby się, treści w nim wypowiedziane powinny być dostatecznie mocno unieruchomione (można powiedzieć: stwardniałe), ażeby skutecznie bronić się przed zatratą w procesie streszczenia. Tak jednak sądzić może tylko czytelnik, który książkę Lema zna z pobieżnego przekartkowania. W rzeczywistości jest akurat odwrotnie: ogromne zagęszczenie słownictwa specjalnego rozmaitych dyscyplin naukowych stanowi właśnie główną — choć nie wyłączną — przyczynę poetyckości, czyli: nieprzekładalności i niestreszczalności traktatu Lema.

Autora nie zadowala jakiś jeden określony styl terminologiczny, który gwarantowałby dociekaniom sens dający się powtórzyć mniej więcej dokładnie; styl utrwalający taki sens i zabezpieczający jego tożsamość na wypadek „przekładów”. *Filozofia przypadku* jest pod względem terminologicznym tak wielostylowa, że aż — bezstylowa. Lem mówi wieloma językami naraz; dzieło jego można rozumieć jako programową ucieczkę od języka jednorodnego, zapewniającego doktrynalizację treści. Posługuje się on językami nauki dokładnie w taki sam sposób, jaki jest — jego zdaniem — właściwy usiłowaniom współczesnych twórców, którzy porzucają ideał stylu czystego. Dzisiejszy pisarz — powiada — „właśnie tym się zajmuje, że »podrabia« wszechmożliwe rodzaje i typy sytuacyjnie warunkowanych artykulacji — i na tym dziś polega »styl artystyczny«, żeby — bardzo często przynajmniej — uczynić wszystko dla jego likwidacji, jako kodu dającego się rozpoznać w »immanentnej estetyczności«” (s. 36).

Zauważmy jednak, że w wypowiedziach naukowohumanistycznych, podobnie zresztą jak w utworach literackich, wielostylowość może być zsubordynowana i niezsubordynowana. Pierwsza to taka, przy której uchwytna jest zasada przyporządkowująca wszystkie typy stosowanej terminologii jakiemuś jednemu jej rodzajowi, uznawanemu za instancję nadrzędną. Jej odpowiednikiem literackim byłaby np. nawiązująca do tradycji realistycznej powieść, w której różnorodność stylistyczna wprowadzana przez wypowiedzi postaci ma oparcie w jednorodnym języku narracji; stanowi on jak gdyby miarę dla ich stylizacyjnych „odchyleń”. Natomiast wielostylowość niezsubordynowana dopuszcza równoprawność wszystkich rodzajów użytkowanej terminologii: są one rozłożone jakby na jednej płaszczyźnie, demokratycznie. Tak właśnie rzecz wygląda w książce Lema.

Nie potrafiłbym też odpowiedzialnie ocenić tego dzieła. Pełna ocena *Filozofii przypadku* musiałaby być wypadkową szeregu ocen cząstkowych. Poza badaczem literatury miałby tu to i owo do powiedzenia i językoznawca, i filozof, i teoretyk kultury, i socjolog, a zapewne bardzo dużo — logik. Znajdujemy się w gronie historyków literatury, a więc najsłuszniejszą rzeczą będzie ograniczyć dyskusję do zagadnień, które bezspornie należą do literaturoznawczej dziedziny problemowej (jeśli założymy, że ma ona jakieś wyraźne granice). Książka Lema jest niezmiernie suge-

stywną próbą „ogólnej teorii wszystkiego” (s. 5), trudno jednak wymagać od ludzi uprawiających jakąś dziedzinę wiedzy, ażeby mieli wyrobione zdanie na temat „wszystkiego”. Spróbuję zatem wyplątać z tego dzieła wyłącznie takie momenty, co do których badacz literatury może zająć stanowisko, nie zmuszając się do odgrywania nie swojej roli. Na uboczu natomiast pozostawiam sprawy, których nie musi on we własnym zakresie rozwiązywać, aby efektywnie uprawiać swoją działalność, zachowując przy tym dobre samopoczucie.

Zabieg to o tyle nietrudny, że autor *Filozofii przypadku* rozwija w gruncie rzeczy jedną tylko tezę teoretycznoliteracką. Przekazuje ją w różnych wersjach i w różnym uwikłaniu kontekstowym, stawiając przy tym na nowo dziesiątki problemów pochodnych. Oświetla ją z rozmaitych stron i umacnia przy pomocy „wielostylowej” argumentacji. Tezę tę można najgrubiej tak sformułować:

Utwór literacki jako zjawisko semantyczne zawdzięcza swoje zaistnienie aktywności odbiorczej; to ona czyni z dzieła całość, rozstrzygając o jego „strukturze semantycznej”; immanentny, raz na zawsze spetryfikowany porządek znaczeniowy utworu jest tylko mylącą fikcją literaturoznawców, faktycznie porządek ów rodzi się i kształtuje w aktach odczytania, które osadzając utwór w określonych systemach znaczeniowych — na różne sposoby „strukturalizują” jego sensowność. Kod odbioru jest każdorazowo układem zewnętrznym wobec utworu jednakże w procesie lektury staje się on czynnikiem określającym wnętrze utworu. System, w który wprowadza dzieło świadomość czytelnika, decyduje o wewnętrznych relacjach tego dzieła, wyznacza jego zawartość semantyczną. Dzieło oferuje nam takie znaczenia i takie ich uporządkowanie, jakie może w nim uruchomić kod, z którym przystępujemy do lektury. Odczytaniem więc utworu potwierdzamy nie tyle jakiś jego ustalony ustrój semantyczny (bo tego na próżno by szukać), co tożsamość pewnego zespołu reguł odbioru, który umożliwia nam obcowanie z literaturą.

W tym miejscu wypada otworzyć nawias. Jedna z cech znamiennych traktatu Lema polega na tym, że nie ma on porządku wywodu, który prowadziłby stopniowo do zdań merytorycznie kluczowych lub też wychodząc od takich zdań — ujawniał ich konsekwencje czy uszczegółowienia. Tę samą kwestię formułuje Lem wielokrotnie w rozmaitych miejscach tekstu; twierdzenia swoje buduje nawrotami, na raty, dając za każdym razem nieco inną wersję, przy czym nie zawsze wersja później podana bywa bogatsza czy trafniejsza od wcześniejszej. Dzieje się tak, jak gdyby sformułowania związane z jakąś sprawą zostały rozrzucone losowo po tekście, zupełnie niezależnie od tego, jakie miejsca powinny faktycznie zajmować w domniemanym ciągu wywodu. W rezultacie odnosi się wrażenie, że tekst nie posuwa się naprzód, lecz rozrasta się przestrzennie na kształt kuli wokół pewnej formuły ośrodkowej. Owa „kulistość” Lemowej narracji zmusza czytelnika do lektury nielinearnej, do posuwania się w wielu różnych kierunkach. Chcąc odtworzyć jakąś tezę autorską, musi on uwzględnić wszystkie jej warianty i wszystkie jej cząstkowe wysłowienia, a następnie musi je zestawić obok siebie, nie biorąc pod uwagę pozycji, które zajmowały w sukcesywnym układzie tekstu. Tu zamykamy nawias.

Tak też przedstawia się sytuacja naczelnej tezy teoretycznoliterackiej, o którą nam chodzi. Podany wyżej równoważnik odnosi się w istocie tylko do niektórych jej wariantów; w całości — tzn. jako suma wszystkich swoich wykładników — jest ona daleko bardziej wieloznaczna i migotliwa. Występuje w kilku wersjach — od bardzo radykalnych, w których twierdzi się, że każdemu dziełu odpowiadać może dowolna ilość ustrukturowań semantycznych, albowiem są one zawisłe wyłącznie od „aparatury odbiorczej” czytelnika, do zupełnie umiarkowanych, głoszących, że owe ustrukturowania są przecież biegiem dzieła sterowane, a działania odbiorcze czytel-

nika z kolei nie są samowolne, lecz w znacznym stopniu zdeterminowane przez stan jego kultury literackiej, który odsyła do społecznie utwierdzonych stereotypów odbioru.

Wydaje się, że wszystkie te wersje wiąże przede wszystkim intencja polemiczna autora, fakt, że kierują się one przeciw takiemu stanowisku (co prawda, niekiedy przesadnie przez Lema wymodelowanemu), które neguje rolę aktów odbiorczych w konstytuowaniu zawartości znaczeniowej przekazu literackiego. Lem energicznie przeciwstawia się tym wpływowym teoriom dzieła literackiego, w szczególności teorii fenomenologicznej, które usiłują zdefiniować dzieło odpoczywające, zastygłe, pozostające poza komunikacją, można powiedzieć: niczyje. Głównym bohaterem negatywnym jego książki stał się Roman Ingarden. Są i inni, ale spór z Ingardenowską koncepcją tworu literackiego ma dla Lema znaczenie zasadnicze; jest to właściwie jedyny przypadek, gdy jego „nie" odznacza się stanowczością i rozciąga się na całość doktryny (ze strukturalizmem natomiast obchodzi się znacznie łagodniej, choć też nie szczędzi mu słów uszczypliwych). Dotyczy ono przede wszystkim:

a) pojęcia struktury dzieła jako tworu suwerennie wielowarstwowego, przeciwstawiającego swoją sztywną identyczność zarówno procesowi nadawania jak i aktom odbioru;

b) kategorii wyglądów uschematyzowanych;

c) pojęcia konkretyzacji pojmowanej jako suma wszystkich uzupełnień i dookreśleń wprowadzanych do schematycznego i ustalonego porządku dzieła — w toku jego singularnej, jak by powiedział Lem, lektury.

Punkt trzeci wiąże się ściśle z pierwszym, ponieważ Lem odrzuca koncepcję jakiejkolwiek struktury dzieła, której istnienie logicznie poprzedzałoby czynności odbioru. Wszelkie „rozwarstwienie" utworu jest dla niego sprawą strategii czytelniczych, nie zaś obiektywną własnością tekstu. W związku z tym musi on odrzucić również pojęcie konkretyzacji, przez które rozumie się ogół dopełnień wnoszonych przez indywidualnego czytelnika w ramy już w dziele zakrzepłe i nienaruszalne. W koncepcji Lema działania odbiorcy nie są jakimś wypełnianiem ram ukształtowanych w utworze, lecz konstytuowaniem owych ram, wydobywaniem dzieła ze stanu bezforemności i narzucaniem mu sensownego kształtu.

W najbardziej radykalnych wersjach swej tezy naczelnej Lem utrzymuje, że utwór stanowi coś w rodzaju testu Rorschacha, co znaczyłoby tyle, że jego każdorazowe relacje wewnętrzne są stanowione przez ustrukturowującą decyzję odbiorcy. W takim sformułowaniu teza ta jest istotnie przeciwieństwem nie tylko koncepcji Ingardena, ale też większości aktualnie żywych doktryn literaturoznawczych, zakładających tożsamość dzieła — obiektu znaczącego, pozostającą w opozycji do jego zmiennych odczytań. Jednakże w innych sformułowaniach traci ona tę rewolucyjność i zbliża się do teorii, które zwalcza. Weźmy jako przykład rozważania Lema na temat analogii między odbiorem dzieła a embriogenezą:

„Genotyp organizmu nie przekształca się w ustrój dojrzały dzięki mechanicznemu powiększeniu. Skutkiem embriogenezy jest powstanie fenotypu — jako wypadkowej działania instrukcji genotypu oraz wpływów środowiska. Przez analogię będziemy mówili o fenotypach dzieł literackich jako ich konkretyzacjach odbiorczych. Fenotyp jest tym, co powstaje w umyśle czytelnika, a co święta naiwność często utożsamia z dziełem jako genotypem. Zarówno tekst jak i organiczny genotyp — to informacyjne programy sterownicze, osadzone na nośniku materialnym" (s. 196).

W innym miejscu dowiadujemy się, że „Sterowanie embriogenetyczne, podobnie jak czytanie tekstu, jest przede wszystkim *systemową* restrykcją nakierowującą [...]" (s. 203; podkreślenie J. S.). Jeśli dobrze rozumiem te zdania i jeśli w ogóle

chwytam sens wywodów Lema zawartych w podrozdziale zatytułowanym *Modele biologiczne dzieła*, to mam prawo wyciągnąć z nich następujące wnioski:

1. Dzieło apeluje do odbiorcy nie bezładem, który ten musi zorganizować, ani pustką, którą musi zapełnić, lecz systemem instrukcji, wobec których odbiorca musi określić swoje czytelnicze decyzje.

2. Jedność genotypu dzieła pozostaje w opozycji do różnorodności jego fenotypów (odczytań), można zatem powiedzieć, że genotyp ów stwarza zasadę porównywalności rozmaitych konkretyzacji czytelniczych, jest on swego rodzaju miarą ich rozmaitości i zarazem podobieństwa; jeśli tak, to uznać trzeba, iż to, co wspólne wszystkim konkretyzacjom, mieści się nie gdzie indziej jak w „obiektywnym" porządku tekstu.

3. Jeśli twierdzimy, że poza poszczególnymi fenotypami ukrywa się względnie ustabilizowany genotyp utworu, będący miarą ich rozrzutu, tym samym dajemy do zrozumienia, że jest on dostępny naszej obserwacji, że potrafimy go opisywać (w przeciwnym razie cóż znaczyłoby powiadomienie, że rozważa się „literaturę w świetle empirii"? — a tak brzmi podtytuł książki Lema), a zatem oświadczamy innymi słowami akurat coś bardzo bliskiego temu, z czym polemizujemy: że czytelnicze konkretyzacje układają się wokół twardego ośrodka, jakim jest „obiektywny" porządek przekazu literackiego, zakodowanego w określony sposób w pewnym momencie historycznym przez autora. Cała różnica między ujęciem Lema a innymi znanymi — i uznawanymi powszechnie — ujęciami miałaby więc przede wszystkim charakter terminologiczny, co nie jest oczywiście pozbawione znaczenia, ponieważ nowa terminologia zawsze uwyraźnia jakiś słabiej przedtem dostrzegany aspekt rzeczy.

Dla historyka literatury szczególnie pobudzające są rozważania Lema dotyczące sfery rozciągającej się między genotypem dzieła a jego „odbiorami singularnymi". Pomiędzy mną, jako czytelnikiem danego utworu, a owym utworem znajduje się cała klasa jego dotychczasowych odczytań. Kontaktuję się nie z nagim przekazem autorskim, lecz z przekazem obrosłym już w rozliczne interpretacje i wartościowania, które określiły jego strukturę znaczeniową. Powiada autor:

„Jeżeli istnieje coś takiego, jak semantyczna struktura dzieła (a nie umielibyśmy podać jej definicji), powstaje ona w toku odbioru stabilizującego, który dzieło w znaczeniach unieruchamia, nadając mu niejako umocowany — względem jego całości — układ miar, wyznaczający w takim dookreśleniu sensy zintegrowane — a jednocześnie ich »ważność«, »doniosłość«, czyli tym samym: rangę utworu" (s. 332).

A w innym miejscu: „znaczne przy pojawieniu się dzieła oscylacje odczytań ulegają z czasem wygaszeniu i otacza je wreszcie znieruchomiały kokon ujednoznacznionych dyrektyw odbiorczych, tak czasem upowszechniony w zbiorowej świadomości, że umiejscawia się go nie w cyrkulującej społecznie konwencji, lecz w samym dziele" (s. 561).

Wydaje się, że pojęcie „odbioru stabilizującego" jako czynnika wtórnie strukturalizującego zawartość przekazu może mieć niezmiernie istotne konsekwencje dla rozumienia relacji: dzieło — proces historycznoliteracki. Powiedzieć by można, że odczytania utworu przyklejają się do niego nieodwołalnie, albo dobitniej: wrastają w jego tkankę, stając się dla kolejnych generacji czytelniczych regułami sensu zinterioryzowanymi w owym utworze. Ten proces stabilizowania się odbioru dzieła, który jest zarazem procesem stopniowego konstytuowania jego struktury, nie może być oczywiście utożsamiany z jakąkolwiek sumą oddzielnych odbiorów singularnych, ma on charakter masowo-statystyczny, tzn. przebiega na poziomie — jak byśmy powiedzieli — „wielkiej lektury" (epok, generacji), będącej wypadkową nieprzeli-

czalnych aktów indywidualnego kontaktowania się z przekazem autora. Podmiotem owej „wielkiej lektury” jest publiczność literacka jako całość.

Przy takim postawieniu sprawy wyłania się niezmiernie intrygujący problem historyczności dzieła literackiego, tak bardzo pobudzający wyobraźnię współczesnych badaczy literatury. Lem opowiada się za koncepcją, coraz wyraźnej zresztą dochodzącą do głosu w dzisiejszych pracach literaturoznawczych, w myśl której dzieło jest zjawiskiem historycznym nie tylko dlatego, że powstało w pewnym czasie i w pewnych warunkach socjalnych (ten aspekt absolutyzuje podejście genetyczne), ale w równym stopniu dlatego, że żyje ono w zmieniających się w czasie interpretacjach czytelniczych, które nakładają się kolejnymi warstwami na jego semantykę początkową. Historia w ten sposób staje się wymiarem znaczeniowej struktury utworu. Tak rzecz ujmując, otwieramy możliwość przejścia od rozważań nad morfologią przekazu literackiego do refleksji przedstawiającej go jako jednostkę procesu historycznoliterackiego, a więc sprzęgnięcia dziedzin zagadnień z trudem dotąd nawiązujących dialog.

Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że program bardzo bliski pomysłom Lema wysunęli badacze reprezentujący kierunek myślenia cierpko przez niego traktowany — przedstawiciele strukturalizmu (praskiej szkoły). W początkach lat czterdziestych Felix Vodička, opierając się na wcześniejszych ujęciach Mukařovskiego, sformułował program metodologiczny historii literatury, w którym sfera „konstrukcji” i sfera „recepcji” utworu zostały powiązane w jedną całość problemową. Co innego jednak program metodologiczny, a co innego praktyka badań, która bynajmniej nie przezwyciężyła tego fatalnie ciążącego nad naszą dyscypliną dualizmu (jednego z jej dualizmów). Lem na nowo wydobywa tę sprawę na światło, proponuje sugestywne jej rozstrzygnięcie, dostarczając historykom literatury podniet do dalszych medytacji. Cokolwiek więc badacz literatury powie o jego książce, zawsze u podstaw ocen znajdować się będzie elementarna wdzięczność, jaką odczuwamy zwykle dla partnera dyskusji, który myśl naszą potrafi skutecznie wytrącić z bezwładu.

Janusz Sławiński

Trudno nie zgodzić się z obserwacją Sławińskiego, że centralna teza książki Lema — bardzo różnie i z różnym nasileniem wypowiadana — dotyczy roli odbioru, jego stereotypów czy kategorii w konstytuowaniu utworu literackiego. Chciałbym sprawie tej poświęcić trochę uwagi i wydobyć pewne momenty pracy godne, jak się wydaje, przemyślenia ze strony badacza literatury.

1. Lem posługuje się w swym traktacie bardzo różnorodnymi typami terminologii. Jest on m. in. i w tym oponentem estetyki fenomenologicznej (zresztą również wielu innych odmian tradycyjnej estetyki), że nie próbuje budować języka specjalnego, mającego uchwycić badany przedmiot — w tym wypadku tzw. doznanie estetyczne — w jego odrębności. Fenomenolog wypracowuje swój bogaty zasób terminologiczny wykonując szereg jakby każdorazowo na nowo improwizowanych zabiegów metaforyzacyjnych. Lem przeciwnie — dokonuje prób przeszczepiania całych gotowych systemów terminologicznych, przeprowadza jakby metafory czy stylizacje terminologiczne.

W wypadku opisu odbioru literackiego Lem sięga przede wszystkim po środki stylizujące go, najogólniej rzecz biorąc, na szeroko rozumiany proces poznawczy właściwy naukom przyrodniczym. Percepcja literacka nie jest w tym ujęciu zjawiskiem opisywalnym jedynie specjalnie konstruowanymi narzędziami i mieści się w dobrze znanych kategoriach ujmowania właściwych poznawaniu naukowemu. Wy-

stępują więc w opisie percepcji literackiej terminy takie, jak: „obserwacja", próby konstruowania „hipotez", ich „weryfikacje" lub „falsyfikacje". Występuje metoda prób i błędów. Odbiór literacki, według Lema, zmierzać ma do ukonstytuowania całości możliwie „zwartej i zrozumiałej i zarazem możliwie bogatej", podobnie jak poznanie przyrodnicze usiłuje budować hipotezy możliwie wiele tłumaczące. To, co Lem nazywa „optymalizującą strategią odbioru", jest właśnie — rzecz znamienna — drogą do maksymalizacji poznawczych walorów tekstu, a więc — jak by się zdawało — do optymalnej generalizacji. Można by chyba powiedzieć, że o ile współczesna metodologia próbuje poniechać tradycyjnych sposobów wyodrębniania domeny badań humanistycznych, to postępowanie Lema mieści się w jakimś sensie w jej awangardzie, idąc w kierunku zatarcia odrębności tych zjawisk, które (jak doznawanie estetyczne lub odbiór literacki) bywały przedmiotem humanistyki, i zmierzając do naukowej integracji ogółu ludzkich działań przez objęcie ich możliwie ujednoliconym aparatem poznawczym.

2. Interesującym dokumentem odbiorczych poczynań „strategicznych" jest zaprezentowana przez autora próba odczytania jednej z powieści należących do — bliskiej mu niejako profesjonalnie — francuskiej serii „Présence de Future". Próba ta przynosi jedne z najcenniejszych kart książki, będąc przy tym zjawiskiem rzadkim w ogóle w literaturoznawstwie, które prezentuje raczej wyniki odczytań niż same odczytywania, zwłaszcza jeśli miałyby to być protokoły zjawisk procesualnych, wędrówek po drogach hipotez interpretacyjnych „błędnych" i jako „błędne" rozpoznawanych lub sprawozdania z procesów przekształcania się reinterpretacyjnego „wcześniejszych" faz dzieła pod wpływem poznania następnych. Ów protokół to interesująca ilustracja tezy głoszącej, że odbiór literacki nie jest zabiegiem „odkrycia" tzw. przedmiotu estetycznego, lecz wielofazową czynnością artykulacji czy kategorializacji dostarczonych danych. I właśnie wielofazowość indywidualnego odczytywania, pokrewna zjawiskom „stabilizacji" odbioru społecznego w przekroju historycznym, jest tu szczególnie zaakcentowana.

3. Spośród licznych konsekwencji, jakie pociąga podkreślenie roli tzw. stereotypów odbioru, interesujące, choć może niezupełnie odkrywcze, wydaje się rozpoznanie nowoczesnej literatury narracyjnej jako sztuki, której odbiór polega nie tyle na rekonstrukcji pewnej rzeczywistości przedstawionej, w ramach określonych i utrwalonych społecznie wzorców, co na skomplikowanych i „imitujących" nauki przyrodnicze operacjach odszukiwania i rekonstruowania samych tych wzorców w oparciu o „dane" niefunkcjonalne, niespójne, implikujące wielorakość interpretacji. Takie stwierdzenie wiąże się z wysuniętą przez Lema tezą o radykalnym przekształcaniu się epickiego kontaktu w świecie, który nie tylko sam jest pozbawiony stabilności, ale przynosi rozchwianie i dezintegrację społecznie wiążących stereotypów „oczywistej", „wspólnej" wiedzy ludzkiej.

Kazimierz Bartoszyński

Poglądy * swoje wykłada Lem w polemicznej konfrontacji z dotychczasową teoretyczną nauką o literaturze, przede wszystkim z jej kierunkiem fenomenologicznym, po części ze strukturalizmem (potraktowanym jednak nazbyt sumarycznie, np. bez

---

* Całkowity tekst tej wypowiedzi ukazał się w „Życiu Literackim" (1969, nr 46): H. Markiewicz, *„Summa litteraturae" Stanisława Lema sposobem niecybernetycznym wyłożona.* Na tym miejscu powtórzono głównie te fragmenty, do których nawiązuje Lem w swej replice.

uwzględnienia czeskiego strukturalizmu przedwojennego) i wcześniejszymi próbami zastosowania cybernetyki, pośrednio także — z krytyką mitograficzną.

Najbardziej rozbudowana i zawzięta jest dyskusja z koncepcją, której Lem — wbrew pozorom — zawdzięcza sporo impulsów, z Ingardenowską teorią dzieła literackiego i jego poznawania. Trudno jednak tu z nim się zgodzić: dość często autor atakuje nie autentyczne tezy Ingardena, lecz ich uproszczoną i zdeformowaną wersję. Nie jest przecież tak, by Ingarden uważał dzieło literackie za byt intencjonalny i zarazem idealny, jednocześnie możliwy do uchwycenia przy zawieszeniu czynności konkretyzacyjnych i zarazem nieosiągalny (s. 44). Nie jest tak, by postulował jakąś jedną jedyną „idealną normę konkretyzacyjną" (s. 205), a tym bardziej — by ta „idealna konkretyzacja" miała pokrywać się co do joty z tekstem (s. 215). Nie jest tak, by Ingarden uzależniał różnice w konkretyzacjach tylko od różnic w uzdolnieniach odbiorczych czytelników i akcydentalnych przypadłości ich życia (s. 201), nie biorąc pod uwagę kulturowo utrwalonych stereotypów; napisał przecież wyraźnie, że „konkretyzacje, które występują w poszczególnych epokach, są wykładnikiem przede wszystkim stosunku między dziełem a atmosferą literacką danej epoki, a dopiero w drugim rzędzie stosunku między dziełem a indywidualną strukturą czytelnika" [1]. Nie implikują wreszcie wywody Ingardena redukowania miejsc niedookreślenia przez maksymalne uszczegółowienie deskrypcji scen, osób i zajść (s. 26). Jeśli zrozumiała jest dezaprobata Lema dla Ingardenowskiej metafory „szkieletu" oznaczającej funkcje dzieła literackiego wobec konkretyzacji, to niezupełnie jasna jest dla mnie jego gwałtowna niechęć do terminu „schematyczność", oznaczającego przecież u Ingardena tę właściwość tekstu literackiego, że może on „ramowo", w wyznaczonych przez siebie pod pewnymi względami granicach, podlegać rozmaitym rekonstrukcjom i konkretyzacjom (tego Ingardenowskiego rozróżnienia Lem nie bierze pod uwagę).

Rację ma natomiast Lem, gdy w polemice z fenomenologicznymi hipostazami podkreśla, że warstwowa budowa geologiczna dzieła literackiego nie jest czymś empirycznie zachodzącym, lecz tylko pewnym konstruktem, dogodną fikcją pozwalającą nam (nie bez pewnych uproszczeń i zniekształceń) opisać dzieło literackie i stosunki w nim zachodzące — albowiem o tym, „jak przebiegają realne procesy, dzięki którym dochodzi do odbioru tekstu przez człowieka, prawie nic nie wiemy" (s. 397).

Przekonujące są również wywody w sprawie konkretyzacji uschematyzowanych wyglądów, której domaga się Ingarden dla prawidłowego odbioru dzieła literackiego. Inna rzecz, że Lem ma słabszą pozycję niż inni autorzy, którzy przed nim kwestionowali ten postulat. Jeśliby bowiem okazało się, że rzadkie tylko są wypadki, kiedy w toku lektury nie występuje u czytelników naoczność ani też inne modalności wyobrażeniowe — Lem, przy swych statystycznych założeniach, nie mógłby kwestionować konkretyzacji wyglądowej jako społecznej normy odbioru dzieła literackiego.

Własna propozycja Lema czerpie swe źródło z cybernetyki i teorii gier, przenosząc na literaturę pewne ujęcia, zastosowane z powodzeniem w naukach empirycznych, zwłaszcza w genetyce. Od razu powiedzieć trzeba, że Lem postępuje ostrożniej, z krytycyzmem znacznie większym niż wielu jego poprzedników. Lem świadom jest dobrze ograniczeń, jakie nakłada ujęcie cybernetyczne. Istotna jest tu nie tylko — jak się to zazwyczaj uważa — asemantyczność teorii informacji, lecz przede wszyst-

---

[1] R. Ingarden, *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 242. Zob. też obszerny wywód w *O dziele literackim* (Warszawa 1960, s. 431—432), pod którym Lem mógłby się właściwie podpisać.

kim fakt, że potrafimy badać nadawanie i odbieranie informacji, a nie jej doznawanie. Stąd deklaracja Lema, że projektowana przez niego teoria literatury uwzględnia tylko stronę semantyczno-poznawczą dzieł literackich, a ściślej mówiąc: procesy konstytuujące ich rozumienie, pomija natomiast ich aspekt estetyczny — deklaracja chyba zbyt radykalnie oddzielająca stronę poznawczą dzieła literackiego od jego estetyczności; sam przecież Lem napisał — z nieostrożnym przegięciem w kierunku przeciwnym: „Powiedzieć, że istnieją dzieła o dużym ładunku semantycznym — kiepskie, to tyle, co mówić, że istnieją dobre złe książki" (s. 332).

Jakże jednak wygląda Lemowska teoria dzieła literackiego? Przy pierwszej lekturze odnosimy wrażenie, jakby autor z niestrudzoną, zadziwiającą pomysłowością, wielokrotnie i przy pomocy różnych modeli i metafor powtarzał w kolejnych rozdziałach te same tezy. Przy dokładniejszym jednak wczytaniu się w książkę dostrzegamy, że mamy tu do czynienia z kilku odmiennymi propozycjami teoretycznymi, o czym, niestety, autor nas nie ostrzega, formułując je niekiedy przy pomocy tych samych terminów.

Pierwsza z tych propozycji powiada, że dzieła literackiego właściwie nie ma; istnieje tylko albo „nieskończony i może nawet nieprzeliczalny zbiór odczytań" (s. 220), albo pewna społecznie ujednolicona „klasa odbiorów" (s. 209); „w immanencji" odpowiada im tylko „mało prawdopodobne termodynamicznie — rozpostarcie na płaszczyznach celulozy — plamek farby drukarskiej" (s. 243). Ale, sam Lem sobie odpowiada, jest to wielkość czysto fizyczna, obiekt materialny, nie zaś ten obiekt informacyjny, o który chodzi nadawcy i odbiorcy.

Wersja druga jest dla badaczy literatury bardziej pomyślna. Odwołuje się ona do embriogenezy i porównuje tekst dzieła z genotypem, a jego konkretyzacje powstające w umyśle czytelników — z fenotypami. Tekst jako „informacyjny program sterowniczy" (s. 196), jako „instrukcja wyjściowa" określa w fenotypie „wszystko", ale sposobem tylko probabilistycznym, w pewnym polu rozrzutów fenotypowych, zależnym od taktyki i strategii odbiorców jako partnerów w grze koalicyjnej odbywającej się między nimi a czytanym utworem.

Powstaje z kolei pytanie: co należy rozumieć przez tekst, a więc obiekt już nie w aspekcie materialnym, lecz — informacyjnym? Lem odpowiada w kilku miejscach swej książki: „zestrój znaków" (s. 439), „zgrupowanie znaczących sygnałów" (s. 204), „sygnałowe sekwencje, zblokowane w słowa, w jednostki zdaniowe" (s. 203). Należy więc chyba sądzić, że w skład tego, co genotypowe, wchodzi „znaczenie literalne tekstu" (s. 322), „»konieczność minimalna«, jaką wyznacza semantyczny kształt tekstu" (s. 483). Ale czy tylko ona? Czytamy przecież także o „uprzedmiotowieniach" danych partiami tekstu (s. 327), o „strukturze wydarzeń" wykrywalnej do ostatniego atomu i jednoznacznej (s. 321; 382), a więc chyba danej intersubiektywnie, o „uorganizowaniu potencjalnym" i „informacyjnej złożoności" tekstu (s. 158).

W pewnych fragmentach książki Lem zdaje się jednak odstępować od przyjętej początkowo analogii: tekst = genotyp, konkretyzacja = fenotyp. Powiada wówczas, że stosunek tego, co w fenotypie stanowi genotyp, i tego, co współtworzy strategia odbioru — jest różny w różnych utworach i w różnych fazach ich konkretyzacyjnego żywota. Stosunek ten jest zależny od tego, czy sam utwór sytuuje się bliżej modelu „rorschachowskiego" czy też „modelu molekularnego" (jeśli chodzi o swą strukturalną wyrazistość), a zarazem od tego, w jakim stopniu wykrystalizowała się już i społecznie zapanowała pewna kulturowa norma konkretyzacyjna (s. 327, 330). Stwierdza też Lem, że są takie teksty, które dopuszczają tylko jedną strategię odbioru; jeśli się ją pogwałci — następuje rozsypka tekstu (np. w dowcipie); są też teksty o tak ustabilizowanym „uprzedmiotowieniu", że stają się jednoznaczne (np.

powieści kryminalne), znajdują się więc „daleko za przedziałem odpowiedniości modelu genotypowego" (s. 229).

Tak oto Lem, rozpocząwszy od rygorystycznie sformułowanej zapowiedzi: „przyjdzie nam teraz dokonać wyraźnego rozdziału między tym, co jest samym »tekstem«, a tym, co stanowi odbiornik lub odbiorcę" (s. 196), kończy w tonie rezygnacyjnym: „Dzieło jest tedy takim dziwnym tworem, który okazuje się okrutnie niepochwytny, jako nielokalizowalny w strukturze swojej, i kiedy chcemy je przyprzeć do muru w izolacji, »umyka« w sferę socjologii odbioru, bo tam się decyduje przynajmniej znaczna część losu owej struktury właśnie; a kiedy znów ku czytelnikom się kierujemy (trudno ku wszystkim na raz), dostrzegamy odbiory jako czysto singularne, prywatne akty, z ich mnóstwem naleciałości subiektywnych i jednorazowych — a wtedy wydaje się nam, że z takich ułomnych odczytań nie może się przecież krystalizować jednolita konstelacja sensów dzieła, a tym bardziej — arcydzieła!" (s. 330).

Ostatecznie więc przedział ważności modelu embriogenetycznego i zysk poznawczy zeń płynący nie rysują się nam jasno. Zapewne, model ten uzmysławia dobrze przebieg rekonstrukcji i konkretyzacji dzieła literackiego komuś, kto do problemu tego podchodzi z przygotowaniem biologicznym. Trudno natomiast byłoby powiedzieć, co przynosi on nowego z punktu widzenia nauki o literaturze [2].

Dodajmy, że kiedy Lem obdarza nas własną „szczyptą praktyki" (jak przystało na gigantyczny zakrój całego dzieła — „szczypta" owa, zresztą znakomicie napisana, liczy sobie kilkadziesiąt stron!) — wówczas jakby zapomina o genotypach i fenotypach i w analizach swych przyjmuje całe „uprzedmiotowienie" rozważanych dzieł jako dane intersubiektywnie; w kręgu dyskusji znajdują się właściwie tylko ich „zwierzchnie znaczenia", „całościowa struktura semantyczna".

Abstrahując już od modelu embriogenetycznego, wróćmy jednak do sprawy ustrukturowania dzieł literackich. W książce znajdujemy sporo stwierdzeń bardzo skrajnych, w rodzaju: „struktury »w sobie« nie istnieją i nie ma innych struktur, jak tylko — ze względu na danego obserwatora" (s. 288), „Struktury odbiera się takie, jakie się odbierać pragnie (w zakresie przez obiekt informacyjny dopuszczanym)" (s. 333). Z innych jednak wywodów wynika, że Lem przyjmuje w dziełach literackich różny stopień (potencjalnego przynajmniej czy latentnego) uorganizowania — od „rorschachowskiego" do „molekularnego". Chętniej jednak (i słusznie) akcentuje kontynualny, płynny i wielorelacyjny charakter tworów semantycznych, co każe mu nawet kwestionować samo pojęcie „struktury semantycznej".

W rezultacie — pisze Lem — „każde dzieło dla analizy semantycznej jest problemem nowym i osobnym, a jakkolwiek istnieją niewątpliwe podobieństwa i powinowactwa znaczeniowe, pozwalające genologicznie porządkować dzieła, to, co daje się wyłożyć jako teoria, jest tak ogólnikowe, że mało przydatne jako »wynajdywacz struktury właściwej« w znaczeniach różnych tekstów. Jeśli mamy być więc szczerzy, w dziedzinie tej dysponujemy tylko na razie intuicjami, domniemaniami, pomysłami hipotetycznymi i nadziejami na przyszłość. W takim stanie rzeczy, obok mówienia o tym, co się wie, najważniejsze jest wyraźne pokazywanie zasięgu ignorancji, bo zasłanianej repetycjami słowa »struktura« zbyt skutecznie — nie da się jej wykarczować" (s. 334).

---

[2] J. Sławiński wprowadzając, w odmiennym zresztą zastosowaniu, pojęcie genotypu i fenotypu w pracy *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* (w zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967) przypomina, że posługiwali się nimi w naukach humanistycznych m. in. E. Rothacker i S. Szaumian.

Pisząc tak, ma Lem wiele, wiele racji. Ale nie mógłbym zgodzić się z nim do końca. Zanadto lekceważy to, co w dziele dostępne jest intersubiektywnie; z reguły obszar ten wydaje mu się poznawczo jałowy. *Ergo* — mówiąc o dziele literackim albo jesteśmy więźniami własnych subiektywnych konkretyzacji, albo z wywodów naszych można o wartości literackiej tekstu tyle tylko się dowiedzieć, „co o piękności gwiazdy filmowej, kiedy się bada poszczególne atomy, jony i elektrony jej ciała. Być może, za tysiąc lat fizyka dojdzie do tego, że z konfiguracji owych jonów da się wnioskować o »piękności« czyjejś twarzy lub nogi, ale tak dalekośmy jeszcze nie zaszli" (s. 44). Tako rzecze Lem. Na co odpowiadając — zaproponować by można inną analogię: tysiące lat temu artyści greccy doszli jednak do pewnych wniosków na temat korelacji między swym odczuciem piękności ciała ludzkiego a jego obiektywnymi proporcjami. Może więc wolno ze znacznie większą dozą optymizmu rokować o pożytku badań formalnych nad owymi „uwarstwieniami elementarnymi", których Ingardenowska analiza tak wyraźnie Lema zniecierpliwiła?

Zainteresowania teoretyczne (i krytyczne) naszego autora zwracają się bowiem w inną stronę: ku „zwierzchnim znaczeniom" dzieła literackiego jako modelu rzeczywistości. Lem bardzo słusznie przypomina, że teza o „autonomicznej rzeczywistości" dzieła literackiego, bytowo z realnym światem nie skontaktowanej — jest tylko pewnym programem odbioru dzieła literackiego, i sam energicznie opowiada się za ujęciem alternatywnym, które dzieło jako „model" do świata odnosi [3]. Powołuje się przy tym na „trwałe społeczne nastawienia" działające w tym kierunku; można by też dodać tu dyrektywy odbioru w samym dziele zawarte. Lem wspomina co prawda, że komentarz, sposób narracji, dozwolony domysł mogą częściowo odrelatywizować „nieokreśloność wszechmożliwych sensów" dzieła literackiego (s. 350), ale uwydatnia przede wszystkim to, że „modele literatury nie wskazują, ani c o w ł a ś c i w i e przez nie jest odwzorowane (»co jest oryginałem«), ani w j a k i m z a s i ę g u są w a ż n e (tj. jaki jest »przedział podobieństwa«), ani wreszcie — czy są prawdziwe w empirycznym rozumieniu" (s. 127). By móc podpisać się pod tym zdaniem — trzeba postawić przed nim mały kwantyfikator; Lem — podobny w tym nieco do Umberta Eco, twórcy koncepcji „dzieła otwartego" — rozpatrując utwór literacki jako pewien niedookreślony program sterowniczy, znacznie mocniej akcentuje „niedookreślony" niż „sterowniczy".

Odrelatywizowanie „wszechmożliwych sensów" następuje — zdaniem Lema — dopiero w funkcjonowaniu czytelniczym utworu, kiedy tendencja homeostatyczna społecznego obiegu informacji w długich seriach statystyczno-masowych ustala wreszcie kształt semantyczny, obowiązującą normę scalania sensu dzieła literackiego.

Ale co innego tak ustabilizowana interpretacja, co innego — interpretacja optymalna. „Optymalizująca strategia odbioru" może być dowolna — byleby „z czytanego tekstu powstała »na wyjściu« c a ł o ś ć możliwie z w a r t a, możliwie z r o z u m i a ł a i zarazem możliwie b o g a t a, a w tym trzecim punkcie o to chodzi, żeby utwór zdołał zapuścić w podglebie umysłowości czytelnika istną radiację korzeni-odsyłaczy, i tym samym dogłębnie przewertował składy jego pamięci i zawartych w niej ustaleń. Taka strategia, owszem, też — niejako »po drodze«, »przy okazji« —

[3] Wątpliwości związane z fikcją literacką Lem usuwa powołując się na obecność fikcji w naukach ścisłych: „Fikcja stanowi w literaturze wypadek szczególny z ogólniejszego zakresu; niechże zatem zajmą się nim odpowiedni teoretycy [...]" (s. 227). Przyznam się, że ta odpowiedź w stylu: „Kolega!" trochę mnie rozczarowała, zwłaszcza u Lema, który tyle miejsca poświęcił w swej książce na zagadnienia znacznie ogólniejszego zasięgu niż fikcja. Dodajmy, że między fikcją naukową a fikcją literacką istnieją wyraźne, wielekroć analizowane różnice.

maksymalizuje p o z n a w c z e walory tekstu, ale to już jej *conditio sine qua non* nie jest" (s. 479).

Przyjęcie jednak takich tylko reguł interpretacji optymalnej pozwala — jak to plastycznie nazywa Lem — na nieskończone rozprężanie się aksjosemantyki dzieła (s. 481): następuje „stałe »wpompowywanie« w arcydzieło coraz nowych znaczeń: powstaje elefantiaza i akromegalia semantyczna" (s. 160). Dodajmy, że status arcydzieła do takiego postępowania ośmiela, ale jest ono nieraz równie dowolne jak parodystyczna interpretacja bajeczki *Pan kotek był chory*..., którą (dla żartu oczywiście) kilka lat temu ogłosił pewien filozof w „Twórczości". Toteż do wyliczonych przez Lema postulatów optymalnej interpretacji dołączyć należy i ten, by jak największe obszary tekstu okazywały się do niej niezbędne, a także (i w tym miejscu znajdę na pewno wielu oponentów), by jak najmniejsza była ilość takich założeń, które w samym utworze są nieobecne, a zwłaszcza takich, na które nie potrafią naprowadzić ogólne konwencje interpretacyjne historycznie dla danego utworu właściwe. W ten sposób przynajmniej sprawę winien stawiać historyk literatury; krytykowi, oczywiście, jak dawniej wolno było opowiadać o „przygodach swej duszy", tak dziś wolno mu opowiadać o spotkanich swych najnowszych lektur naukowych czy popopularnonaukowych z dawnymi arcydziełami...

Los historycznospołeczny dzieła literackiego jest nacechowany indeterminizmem, po części jego własnym, jako wielorako niedookreślonego genotypu, po części indeterminizmem tej „niszy kulturalnej", w której los dzieła się rozgrywa. Nie jest oczywiście tak, by indeterminizm ten miał charakter całkowitej przypadkowości w potocznym znaczeniu tego słowa. Istnieją utwory bardziej od innych predysponowane do osiągnięcia sukcesu, ale wśród ich zbioru rolę selektora „obejmują mechanizmy typowe dla zjawisk l o s o w y c h. Wypada wówczas mówić o seriach gasnących, samopodtrzymujących się lub przerastających w procesy l a w i n o w e" (s. 135). Im większa przy tym różnorodność, liczebność i dynamiczność sprzężenia informacyjnego między odbiorcami i odbiorców z resztą społeczeństwa — tym większa „stateczność" ujednolicających się stopniowo ocen czytelniczych.

Do twierdzeń tych Lem przywiązuje wielką wagę; może nawet przecenia stopień ich nowości i mylnie oczekuje sprzeciwu ze strony historyków literatury. Już przecież w znanej książce F. Baldenspergera można przeczytać: „Jak każdy sukces literacki wynika z jakiegoś »zamachu stanu«, tak wszelka sława opiera się, prawdę mówiąc, na grze prawdopodobieństw" [4]. Mnóstwo jest też prac szczegółowych analizujących zmienne dzieje poczytności i sławy i rozmaite strategie interpretacyjne stosowane wobec określonego utworu [5].

Hipotezy socjologicznoliterackie Lema pozbawione są oparcia w badaniach empirycznych; z natury rzeczy muszą więc być ogólnikowymi tylko intuicjami. Posta-

[4] F. B a l d e n s p e r g e r, *La Littérature. Création — succès — durée*. Paris 1913, s. 252.

[5] W zestawieniu z powyższym i innymi publikowanymi tu głosami nieco dziwna wydaje się relacja o tej dyskusji, jaką włączył S. Lem do wywiadu udzielonego „Argumentom" (1970, nr 38; *O biosferyczny parlament świata*):

„Może także nie należy uważać, że istnieje jednakowa rekonstrukcja dzieła, tylko istnieją równorzędne możliwości. W Instytucie Badań Literackich była dyskusja nad moją książką. Okazało się, że wielu humanistów bardzo emocjonalnie podchodzi do moich niebeletrystycznych propozycji: po pierwsze dlatego, że aparatura językowa jest dla nich niezrozumiała, a po drugie — było dla nich bardzo deprymujące twierdzenie o nieokreśloności tego, co ma się stać wzorcem wiodącym w badaniach literaturoznawczych. Humanistyka milcząco przyjmowała determinizm, twierdzenie typu,

wiwszy je z apodyktyczną skrajnością, sam autor następnie się reflektuje i przyznaje, że ów moment statystyczno-masowy w różnych sytuacjach różną odgrywa rolę. Zaznaczyć przy tym trzeba, że referując te poglądy Lema zmodyfikowałem je nieco — autor bowiem uzależnia od prawidłowości statystyczno-masowych w równej mierze sukces czytelniczy książki co i ustalenie się opini o jej wartości. Tymczasem poczytność i ranga literacka nie tylko nie pokrywają się ze sobą, ale i kształtują się w odmienny sposób: rola indywidualnego autorytetu czy nielicznej grupy autorytetów jest na pewno większa, gdy chodzi o wyznaczenie „arcydzielności" czy „znakomitości" utworu niż w zapewnieniu mu poczytności. Dodać też warto, że zestaw i hierarchia arcydzieł, nawet długowiecznych, są znacznie bardziej zmienne niż wynikałoby to z wywodów Lema. Dyskusja z tezą, że dzieło cenne jest o tyle, o ile jest cenione, zawiodłaby nas w odległe dziedziny filozofii wartości. Może zresztą autor formułował tę tezę na wpół tylko serio, dla intelektualnej prowokacji? Lem od czasu do czasu porzuca swą solenność teoretyczną, by pożartować sobie z czytelnikiem, nie zawsze dając wyraźnie poznać, gdzie żart się zaczyna.

Okazuje się więc Lem ostatecznie nowatorem raczej pesymistycznym, a przynajmniej sceptycznym, gdy chodzi o dzisiejsze możliwości nauki o literaturze. Zważmy bowiem: w ujęciu cybernetycznym da się przedstawić tylko poznawanie dzieła literackiego, nie zaś jego wszechstronne doznawanie. Do znacznych obszarów semantyki dzieła — na razie przynajmniej — „żadnym precyzyjnym narzędziem dobrać się nie potrafimy" (s. 323). To, co nam dane jest intersubiektywnie, okazuje się przeważnie mało istotne dla wartości, które odnajdujemy w naszej konkretyzacji. Można optymalizować konkretyzację, ale nie wiadomo, jak ustrzec się przed nieustającym przyborem „nadwyżki semantycznej"...

Nie ma więc zbawienia dla nauki o literaturze także przy pomocy nauk empirycznych. Wciąż jest to dyscyplina skazana na alternatywę: ubóstwo lub „mierzenie sił na zamiary", których zadowalająco spełnić nie potrafi.

Henryk Markiewicz

że arcydzieło to coś takiego jak brylant. Leży ono sobie w ziemi, ale wszystkie własności brylantu w sobie zawiera. O tym, żebyśmy swoją aktywną postawą mogli uczynić z tego, co nie jest brylantem, brylant, nie było mowy. Podobny wstrząs przeżyła fizyka, kiedy przekształciła się w fizykę kwantową, ale jakoś to przeszło — wszyscy uspokoili się. Natomiast w humanistyce sprawa ta ma silnie emocjonalne podłoże. Humaniści twierdzą, że nie możemy zrezygnować ze starych metod. Nie chodzi o to, co jest prawdą, lecz raczej o to, na co możemy się zgodzić. Sama myśl o tym, żeby przy pomocy masowych badań i metod statystycznych rekonstruować odbiór dzieła, jest dla nich dziwna. Krytyka literacka, krytyka jako towarzysz czy przeciwnik pisarzy — może funkcjonować tak jak dawniej, ale jeżeli chodzi o literaturoznawstwo — to tam wszystko powinno się zmienić. [...]

„Zapewne nie można zobiektywizować interpretacji, jaką dokonują poszczególni literaturoznawcy nad dziełem, ale epokę, kiedy filozofia stwierdziła, jakie są prawa w myśleniu ludzkim, mamy już za sobą. Mamy jednak metody empiryczne. Myślę, że psycholog, to znaczy uczony, który zajmuje się badaniem prawidłowości działania umysłu ludzkiego, najlepiej nadaje się do tego, żeby badać prawa myśli. Podczas gdy w humanistyce jest tak, że to, co na przykład Kleiner napisze o jakimś dziele, jest obowiązujące. Niby dlaczego? Przecież dzieło to jest fakt społeczny".

Znakomitego powieściopisarza, jak widać, albo zawodzi pamięć, albo też — zanadto przejął się poetyką dzieła, nad którym teraz pracuje. Jest to mianowicie cykl satyrycznych recenzji z wymyślonych przez samego Lema książek. (Dopisek w korekcie.)

Głos autora

Sądzę, że będzie na miejscu nazwanie przyczyn, które spowodowały powstanie omawianej książki. Motywacja jej napisania była intymna: wynikła z trwale zadziwiającego mnie konfrontowania opinii krytycznych o mojej beletrystyce, powstałych w rozmaitych odbiorczych kręgach — od Japonii po Francję. Nieprzywiedlność wzajemna takich opinii, wcale już znieruchomiałych środowiskowo, zadawała kłam wszystkiemu, co mogłem przeczytać na temat „istoty dzieła literackiego" w pracach, po jakie sięgałem — powodowany chyba zrozumiałą ciekawością dowiedzenia się, co warunkuje rozrzut w odbiorze beletrystyki. Teoria fenomenologiczna stała się przedmiotem ataku jako najbardziej kategorycznie zaprzeczająca moim doświadczeniom pisarskim, a także czytelniczym.

Tu włącza się, w moim rozumieniu, element empiryczności w motywację pracy. Systematyczne niepodobieństwo mych introspekcyjnych doświadczeń, jako czytelnika beletrystyki, do kanonów, jakie prezentuje Ingarden, mogło świadczyć tylko o tym, że jestem odbiorcą literatury nietypowym. Gdy jednak rozeznanie w tym, jak kształtują się w mojej świadomości książki czytane, stanowi część subiektywnej wiedzy prywatnej, nie należy już do niej los moich powieści: to bowiem, że ja je napisałem, nie było istotne; istotne były ich odmienne odczytania w różnych krajach, czyli stan obiektywny, na jaki najmniejszego wpływu mieć nie mogłem. Przyznaję się do grzechu polegającego na uproszczeniach Ingardenowskiego stanowiska, wydaje mi się jednak (nie jest to próba obrony, lecz tylko wyjaśnienia rzeczy), że artykulacjom fenomenologicznej analizy nie przysługuje cecha pełnej przekładalności na język podległy z założenia dyrektywie wywrotności empirycznej.

Prawomocność wprowadzenia w literaturoznawstwo takiego właśnie języka jest pochodną już dziś pewnej diagnozy, że język nie jest zjawiskiem rozpoznawalnym w pełni dzięki introspekcyjnej refleksji. Doświadczenia stwierdzają bowiem, że ani krańcowe wysilanie tej refleksji, ani jej opatrywanie nazwami greckiego pochodzenia nie może likwidować jej zawodności. Trud językoznawcy-empiryka jest kumulatywno-statystyczny, a nie refleksyjno-analityczny, jego płodność zaś demonstrują powstające w oparciu o tak zgromadzoną wiedzę różne generatory artykulacyjne, algorytmy przekładów itp. Gdy tedy wynika z obserwacji, że człowiek mówiący, choć grzeszy przeciw składni, gramatyce, logice, regułom frazeologii, przecież słuchaczowi przekazuje w normie sensy wypowiedzi, i kiedy ten stan rzeczy potrafimy wytłumaczyć w oparciu o dowody, że język jest kodem samonaprawczym, którego generator działa kwantowo i stochastycznie, przekazując sensy kontynualnie właśnie — ustaleń tego typu żadną miarą nie da się ani w teorię fenomenologiczną wpasować, ani na język jej przełożyć. Tak więc widzimy, że kumulatywna moc doświadczenia pozwala nam dotrzeć do takich własności języka, które są poszczególnym mówiącym zasadniczo w samoobserwacji niedostępne, i to już jest wystarczającą motywacją zakwestionowania doktryny, której bazowe pojęcia nie są empirycznie sprawdzalne.

Po części jest *Filozofia przypadku* polemiką ze stanowiskiem fenomenologicznym dlatego, ponieważ przestrukturowanie pewnego uniwersum dyskursu jest łatwiejsze i bardziej precyzyjne w skutkach, kiedy się już dysponuje oparciem (nawet generalnie kwestionowanym) w postaci gotowej klasyfikacji i systematyki tego, co badane. Zresztą prawda o naturze dzieła interesowała mnie daleko bardziej aniżeli chęć pognębienia Ingardenowskiej koncepcji. Jakkolwiek nie mógłbym się wycofać z jej krytyki, jestem ostatnim skłonnym do głoszenia, że narodziny tej teorii dzieła stanowiły błąd po prostu. Jeśli przyrównałem fenomenologiczny obraz dzieła do

płodu Ptolemeuszowego, to bez cienia złośliwej intencji, ponieważ kosmos Ptolemeuszowy był krokiem wiodącym do Kopernikańskiego, zarówno w sensie historycznym jak logicznym: na tym właśnie polega etapowość wszelkiej diachronii poznania. Jeśli zaś w oku krytycznego czytelnika kroiłem na samozwańca, zwanego „besserwisserem", to usprawiedliwiłbym się odwołaniem do ogólnych tendencji panujących w nauce, których wszak nie wymyśliłem sobie.

Powołałbym się na trzy takie tendencje, a mianowicie: powielania języków deskrypcji zjawisk badanych; operowania paradygmatami heurezy i teoriotwórczości, typowymi dla nauk w danym czasie przodujących; podnoszenia poziomu odrywania przy tworzeniu generalizacji.

1. Popis erudycyjny nie był moim zamiarem, jeśli więc w książce dość namolnie te same rzeczy opisywane są raz w języku cybernetyki stosowanej, raz logiki, raz biologii rozwojowej, a raz teorii gier, to przyczyną owej wielokrotności opisów jest takie oto spostrzeżenie naukoznawcze. Rosnącą dojrzałość określonej dziedziny badań rozpoznaje się po tym, że istnieją do niej mnożące się dojścia ze strony możliwie wielu r ó ż n y c h naukowych dyscyplin. Tak np. można opisać jednostkę chorobową, jaką jest cukrzyca, w tradycyjnym języku medycznej fizjopatologii, językiem wywodliwym z teorii regulacyjnych zaburzeń, cybernetycznie uczłonkowanym, oraz językiem biochemii molekularnej. Zjawiska dziedziczności można opisywać stosując deskrypcyjną aparaturę informacjonistyki fizykalnej, molekularnej biochemii, biofizyki, genetyki populacyjnej itp.

Wielość opisów jako wielość dojść do obiektu badanego z rozmaitych kierunków gwarantuje w rosnącym stopniu, że ten obiekt nie jest hipostazą ani innego typu bytem choć po części urojonym. To — ze względu na mocną niezawisłość eksperymentalnych procedur, na jakich się opierają poszczególne aparatury terminologiczne. Jeżeli bowiem w chromosomach faktycznie znajdujemy to, czego się od nich jako od kodu domaga teoria informacji, osobno zaś to, czego wymaga od nich obserwacja makroskopowa wielkich populacyjnych zbiorów, i jeśli tak niezawisłym sposobem utworzone modele silnie się pokrywają, domniemanie błędu w tych ujęciach ulega energicznej redukcji. Jeśli zaś pewne zjawisko — np. nowotworów w biologii — n i e jest wielodostępne w powyższy sposób, stanowi to ważny sygnał niedostateczności rozpoznania i zarazem odbiera to wiarygodność przypuszczeniu, jakoby istniejący, na razie jako jedyny, język opisu był względem badanego wybornie adekwatny. (W wypadku nowotworów jest nieco inaczej, albowiem utworzone ich modele, jeśli pochodzą z różnych dyscyplin, n i e c h c ą się pokrywać: to jest już dobitnie jawnym sygnałem niedostateczności rozpoznania zjawiska.)

Zdaję sobie oczywiście sprawę z owej alergicznej niechęci, żywionej przez hermeneutyków pewnej dyscypliny dotąd izolowanej, względem wtargnięć powyższego rodzaju. Lecz historia nauki poucza nas o tym, że nieprzekładalność całkowita systemów terminologicznych żadną zaletą poznawczą nie była nigdy, więc nią zapewne i teraz nie jest. Oczywiście nie można *a priori* twierdzić, że pełna przywiedlność wzajemna języków deskrypcji oraz paradygmantów heurezy stanowi niezmiennik całego uniwersum nauki. W tym sensie mogą tkwić w humanistyce pierwiastki tłumaczeniu na języki innych dyscyplin niepodległe lub podległe okólnie tylko, ze zubożeniami.

Moja rezygnacja z uwzględnienia w próbie empirycznej teorii literatury spraw estetycznych była objawem presumpcji, że spośród wszystkich aspektów dzieła te właśnie najtrudniej są dostępne uempirycznieniu. Przyznaję się w tym — jako we właściwym — miejscu do oscylacji stanowiska, którą można odnaleźć w *Filozofii przypadku*, a którą prof. Markiewicz wydobył na wierzch zestawieniem cytatów.

Wynikła ta oscylacja, jak sądzę, stąd, że omawiałem kolejne modele dzieła analogowe, lecz ponad wszelką wątpliwość nie izomorficzne. Embrion nie jest powieścią, nowela nie jest traktatem logicznym, sonet nie jest rodzajem szachowej rozgrywki! To całkiem pewne. Tak więc dostając się w trakcie wykładu pod władzę kolejnego modelu, uwypuklając te jego cechy, które upodobniają go do dzieła literackiego, ulegałem analogiom powiększając je i wchodziłem przez to w niejaką sprzeczność z innymi ustępami książki. Niewątpliwie, pisząc *Filozofię przypadku* nie tylko innych zamierzałem pouczać, lecz sam się sporo nauczyłem — i gdybym ją miał pisać ponownie, byłbym już ostrożniejszy, chociaż idealne utrzymanie liniowości wykładu byłoby nadal trudne, ponieważ książce brak kośćca dedukcyjnego oraz matematycznego użebrowania. Obrazy utworzone ze słów nigdy się tak nie pokrywają pewnie, jak konstrukcje matematyczne.

2. Operowanie wiodącymi paradygmatami heurezy jest w zasadzie korzystne zawsze, ponieważ te wzorce postępowania poznawczego, które w danym czasie dominują, są ze szczególną, bo wszechstronną dokładnością weryfikowane w toku przeróżnych procedur gnostycznych. Główną taką przyjętą kategorią była w mojej książce kategoria przypadku rozumianego stochastycznie. Śmiałbym odeprzeć zarzut prof. Markiewicza, że jej nie zdefiniowałem porządnie — powołując się na to, że nie zdefiniowałem też porządnie większości bazowych pojęć biologicznych, kiedy mówiłem o embriogenetycznym modelu, ani logiki, kiedy o logicznym, itp. Próba wprowadzenia do książki wykładu teorii prawdopodobieństwa zakończyłaby się dla niej smutno, zważywszy jej i tak opasłe rozmiary. Ale to nie wszystko. Bezmatematycznie wyłożyć tej teorii po prostu nie można, przynajmniej kiedy się chce dotrzeć aż tam, gdzie pojęcia stochastyki i ergodyki mają właściwą rację bytu. (Jeśli, wreszcie, byłoby to możliwe, wyznam po prostu, że ja tego nie potrafię.) Wprowadzenie zaś aparatury matematycznej, skoro raz dokonane, wymagałoby przez prostą konsekwencję jej dalszego stosowania. Cóż, kiedy się tego na razie wcale nie da zrobić! Chciałem tedy zasugerować jedynie to, że skoro ścisłe metody powiązane z problematyką probabilistyczną owocują w dziedzinach modelowych dla dzieła, to i ono samo w przyszłości może z ich interwencji skorzystać.

Jeśli mam być szczery, a sądzę, że powinienem — wyjawię, że moją ambicją nie było i nie jest wcale pozyskanie wiernych wyznawców, doktrynalnych adherentów koncepcji wyłożonej, dość mgliście w końcu, w *Filozofii przypadku* — lecz raczej następców, kontynuatorów, gotowych jedne moje intuicje precyzyjniej doformułować, inne zaś przekreślić, jeśli błędne. W tym sensie książka ta żadną dogmatyką nie jest, lecz najwyżej szeregiem kierunkowskazów, jest ziarnem, oczekującym prac dalszych, które umożliwią wschód pewnej myśli.

Jestem przekonany o tym, że rozwojowego kierunku humanistyki światowej w niczym nie uszczupli zupełny brak konwertytów na wiarę empiryczną, jaką u nas głosiłem. Tendencja bowiem ruchu w tę, empiryczną, stronę — już się przejawia, jakkolwiek wyraźniej aniżeli w samym literaturoznawstwie — w dziedzinach pokrewnych, bo w antropologicznie wykładanej historii sztuki, czego partykularnym dowodem może być książka George'a Kublera (u nas wydana w r. 1969 przez PIW): *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy.* Byłoby zapewne doskonale, gdyby czołówkę tego ruchu udało się w literaturoznawstwie utworzyć w Polsce, ale jeśli nie powstanie u nas, powstanie gdzie indziej. O tym nie wątpię, ponieważ taki jest właśnie długookresowy trend, który wykryć tym łatwiej, im więcej rozmaitych dyscyplin ogląda się jakby z lotu ptaka. A zatem, skoro zajmowałem się robotą zwiadowczą, a nie pisaniem podręcznika, co byłoby ponad moje siły, czułem się w prawie nie-

definiowania pewnych takich rzeczy, którym można znaleźć w każdym fachowym dziele: dotyczącym, w danym wypadku, probabilistyki.

3. I wreszcie — podnoszenie poziomu odrywania języka generalizacji jest także nader charakterystyczną cechą stanu nauki współczesnej, widomą w nadbudowywaniu poszczególnym fachom naukowych „metapięter". Niebezpieczeństwa związane z przedwczesnym, niejako gwałcicielskim narzucaniem jednej dyscyplinie, mniej zaawansowanej, poziomu odrywania prawomocnego w innej, dojrzalszej metodycznie, te niebezpieczeństwa są spore. Dlatego właśnie poświęciłem nieco uwagi strukturalizmowi. Jest on bowiem próbą utworzenia tak wysokiego poziomu odrywania dla dyscyplin typu antropologii kulturowej, etnologii, historii z historiografią, lingwistyki semantycznej, literaturoznawstwa wreszcie, którego te dyscypliny często znieść nie mogą bez szkody. Te szkody są powstającymi hipostazami, rozpoznaniami błędnymi (w sensie prymitywizującej złożoność badanego, bo właśnie „gwałcicielskiej" segmentacji, jako że sławetny „*coupage*" i „*decoupage*" może się stać dość bezmyślną rzeźnią), wynikaniem kontradycji, chowanych w obłokach pseudoprecyzyjnej retoryki itp.

Metoda strukturalistyczna jest sobie narzędziem jak inne, ani lepszym, ani gorszym koniecznie; absolutyzowanie jej to tyle co wyrzucanie w fizyce na śmietnik komór Wilsona dlatego, ponieważ już istnieją komory pęcherzykowe. Zarazem jednak błędne stosowanie skądinąd cennego wznoszenia poziomu abstrakcji nie może do niego zniechęcić; ponieważ najogólniejszymi ze wszystkich dyspozycyjnych są uchwyty matematyczne i z tego regionu pochodzące pojęcia, wprowadzałem je, chociaż zapewne, ze stanowiska ścisłości rygorystycznej — przedwcześnie.

Przyznaję, że teksty uwzględniające rolę przypadku w konstytuowaniu się wartości artystycznych nie były mi znane (prof. Markiewicz cytuje jeden z takich tekstów). Jednakowoż od obowiązku orientowania się w pracach tego typu zwalnia mnie ich zupełna marginalność wobec wiodących paradygmatów literaturoznawczej humanistyki. Nie o to bowiem chodzi, żeby wygłaszaniem aforyzmów o losowości sukcesu artystycznego uspokajać niejako sumienie literaturoznawcy — iż dzięki takim uwagom niczego nie pomija w uniwersum literatury — lecz o to, że uważam przypadek stochastycznie rozumiany za jedną z centralnych kategorii literaturoznawstwa sprawdzalnego. Przypadkowość ta cechuje się tym, że przerasta w swoistą konieczność i jedyność, której późniejsze zakwestionowanie bywa trudne lub niemożliwe. Dla systemowej treści wiary w Odkupienie chrześcijańskie jest chyba zupełnie przypadkowe to, że akurat w Judei jako narzędzia katowskiego używano krzyża. W tym sensie krzyż, jako symbol Odkupienia, wszedł w tę wiarę przypadkowo. Jednakowoż ten, kto — niechby jako papież — uznał, że można go zamienić na inny, np. na koło, postąpiłby w sposób szalony. Tak się przedstawia interwencja czynnika losowego w dzieje kultury: jako pewnego singularyzmu.

Losowość literatury jest inna, systemowa mianowicie. Myślę, że w tym kontekście można by wprowadzić pojęcia odbioru minimalnego i maksymalnego. Minimalny doprowadza do powstania spójnej całości ze zdarzeń obrazowanych, maksymalny zaś konstruuje budowlę, której częścią tylko jest zdarzeniowa oś; wokół niej rozpościerają się sfery wykrytych czytelniczo uwikłań faktów w pozaliteralne znaczenia. Lojalność dzieł epickiej klasyki była względem czytelników taka, że ten, kto prócz anegdoty niczego nie chciał lub nie umiał dostrzec, mógł ją rozpoznać — właśnie w ograniczeniach odbioru minimalnego. Perfidia zaś szkół prozy nowoczesnej w tym, że ten, kto nie spróbuje odpowiadać na pytania w porządku znaczeń

odsyłaczowych i całościowych dzieła, nie zdoła uspójnić nawet ciągu zdarzeniowego. Kompozycyjna robota poddaje bowiem ten ciąg dystorsjom, których zawiadowcze centra znajdują się poza obrębem przedmiotowego kauzalizmu. Kto tam nie sięgnie, ten sensów też na przedmiotowym planie nie zintegruje. Wszystko w tym, że tak określona dystynkcja nie jest dychotomią, lecz widmem ciągłym; u stochastycznego zera znajdują się powieści kryminalne i inne, mocno ustereotypizowane, na przeciwnym zaś krańcu — eksperymenty w rodzaju nowej powieści.

Oczywiście modele dzieła, jakie proponowałem, są tylko przykładami, które mi się nasunęły; można by stosować inne, w duchu konstruktywistycznym (np. budownictwo, złożone z elementów mających zarówno paradygmatyczne jak syntagmatyczne charakterystyki, lub malarskie płótno, pocięte na kształt łamigłówki — im ono bardziej figuralne, tym jednoznaczniejsza jego rekonstrukcja, im zaś mocniej abstrakcyjne, tym większy rozrzut możliwych całkowań). Wypada przyznać, że większość statystyczna literackich utworów nie wymaga koniecznie w analizach stosowania kategorii przypadkowości. Teoria jednak musi z niej zdawać sprawę, ponieważ jest narzędziem generalizacji faktów, a nie ich dyskryminacji: jak wiadomo, wystarczy jedno zdanie nierozstrzygalne logicznie podług przyjętego systemu logiki, żeby go w całości kwestionować. Tak więc teoria musi zdawać sprawę z wszystkich elementów zbioru dzieł albo okazuje się niedostateczna.

Systematyczne pomijanie udziału losowości w literaturze wypada uznać za poznawczą ślepotę, w pełni usprawiedliwioną historycznie. Roboty kulturowe człowieka zawsze oscylowały między kategoriami ładu wybornego i równie zupełnego bezładu; w zakresie formalnym prace te zawsze sprowadzały się do rugowania z obrębu społecznie centralnych zjawisk, więc najważniejszych losowości, która jest ładem „częściowym", wkorzenionym nierozdzielnie w statystykę. Nietrudno się o tym przekonać, sięgając do odpowiednich źródeł; wszystkie wiary systemowe, mity, podania, a także dekalogi i kodeksy etyczne są zbudowane zarazem logicznie i antyprobabilistycznie w tym sensie, że ukazują nielosowe porządki. Kategoria częstotliwości, pojmowanej prawdopodobnościowo, nigdy nie była więc historycznie równoprawna z biegunowościami chaosu i determinizmu; nic tedy dziwnego w tym, że przekoczowała też w obręb literaturoznawstwa, skoro chodzi o kulturowy niezmiennik dziejów, usuwalny dopiero dzięki interwencjom lepiej poinformowanej empirii.

Nie jest to zresztą jedyna kategoria, systematycznie nie używana w humanistyce; inną, niezmiernie istotną dla dzieł literackich, jest kontradykcja, którą wykrywa się przy próbach logicznego rekonstruowania większości dzieł (a jak chcą niektórzy logicy: we wszystkich). Tradycyjnie przyjęło się uznawać rzeczową lub logiczną sprzeczność wykrywalną w dziele za błąd po prostu, lecz antynomia wcale nie musi być tylko skutkiem autorskiej nieuwagi; pełni ona niejednokrotnie rolę ogranicznika myślowych ruchów, ponieważ wprowadza myśl na tor kołowy, i w tym sensie staje się sprzeczność rodzajem pułapki, która często stanowi model jakiejś tajemnicy (egzystencjonalnej np.). Zjawisko to pominąłem w książce, być może z tego powodu, że nigdy, w żadnej dziedzinie poznania, nie przypisywano kontradykcjom wartości, ale przeciwnie, empiria z matematyką uważa je za największe biedy, które należy usuwać wszelkimi dostępnymi sposobami. Inaczej z tym w sztuce (wspomina o tym L. Wittgenstein): ale ponieważ nie umiałem dać rady teoretycznie temu problemowi, przemilczałem go. Sądzę jednak, że poświęcenie uwagi aksjologicznej i semantycznej roli sprzeczności budowlano-znaczeniowych w literaturze może rzucić światło na wiele jeszcze nie uwzględnionych aspektów kreacji, lektury i wszystkich związanych z tym zagadnień.

Prof. Markiewicz — któremu wdzięczny jestem za dociekliwość uwag, jakie poświęcił mojej książce — wyraził żal, żem nie tyle omówił sprawę fikcji literackiej, ile się jej pozbył na rzecz „kolegi", tj. empirii. Powiedziałbym, że uczyniłem tak nie ze wszystkim, ponieważ omówienia fikcyjności tworów słownych beletrystyki są po książce rozsiane (świadczą o tym takie tytuły rozdziałów, jak *Reprezentacja jako obecna nieobecność* lub *Fatamorganowa teoria dzieła* np.). Fikcjonalność jest wszak niepozbywalnym akompaniamentem samego wyniknięcia znaków wszelkich, ponieważ znak pojawiający się wcale nie gwarantuje tego, że to, co przezeń oznaczone, istnieje realnie w danej sytuacji; sprawę tę poruszyłem też zrównując literaturę z grą, czyli z konwencjonalnością reguł zawiadujących pewnym znakowym działaniem skoordynowanym.

Do spraw tych wróciłem, bo musiałem, w kolejnej mojej niebeletrystycznej książce, która jest monografią *science-fiction*. Co do tego wreszcie, że ograniczyłem się — przy omawianiu dzieł Tomasza Manna — do krytyki względnie konwencjonalnej, operując tylko nielicznymi z kategorii i modeli omawianych w teoretycznej części książki, zrobiłem tak, bo zastosowanie dodatkowych modeli fatalnie obciążyłoby wykład (mit faustowski jako końcówka pewnej gry, jako program zdeterminowany, *etc.*). Wychodziłem zresztą z powszechnego przeświadczenia, że teorie mogą być sobie nudne śmiertelnie, że mogą nas zanudzać nawet nowoczesne dzieła, lecz nie dostąpiła jeszcze takich praw — krytyka.

Pozostaje mi, jako ostatni, obowiązek najmniej miłego dla mnie, bo niechlubnego, ustosunkowania się do uwag, jakie padały w dyskusji o pracach i szkołach, które poruszały już kwestie zawarte w *Filozofii przypadku*, a wyrażone w niej tak, jakbym był ich pierwoodkrywcą. (Dotyczy to np. szkoły praskiej, wspominanej przez dra Sławińskiego.) Nie mogę niestety zrobić nic innego, jak tylko wyznać tu swoją ignorancję. To, że staram się dokształcać i że po wydaniu *Filozofii przypadku*, a przed napisaniem wspomnianej monografii, czytałem dalsze prace literaturoznawcze, nie usprawiedliwia grzechu popełnionego przy empirycznej teorii literatury. Nie mówię tego, ani by ubolewać nad moim nieoczytaniem, ani żeby się nim chełpić sekretnie (że niby doszedłem sam wynalazków nie znanych mi poprzedników), lecz tylko, by odpowiedzieć na takie uwagi.

Ponieważ może to zainteresować fachowców, dodam, że elementy metody wyłożonej w *Filozofii przypadku* stosowałem przy pisaniu *Fantastyki i futurologii* i przekonałem się, że, po pierwsze, niezbędne jest wprowadzanie ramowych założeń natury ontologicznej i epistemologicznej, kiedy się uprawia taksonomię genologiczną, po wtóre zaś, że podejścia teorioinformacyjne, strukturalistyczne i te rodem z teorii gier są wcale skuteczne przy badaniu dzieł gatunkowo spokrewnionych j a k o z b i o r ó w, jałowieją zaś, gdy się chce indywidualizować krytycznie utwory oryginalne. Krytyka bowiem, stosująca metody ścisłe, działa poprzez wykrywanie paradygmatów stojących za elementami utworu; posunięta do ostatniej granicy, jest jego redukcją do owych paradygmatów, za czym autor w ten sposób potraktowany okazuje się najwyżej geniuszem plagiatu, skoro tak zręcznie pościągał z tak wielu źródeł. Ale przecież chwyt kompozycyjnego scalania wzorców owych jest właśnie tą zasługą, która powinna znaleźć odbicie w deskrypcji krytycznej: i tu właśnie metody ścisłe zawodzą, ponieważ chwyt, jeśli oryginalny, jest niepowtarzalny i pierwszy zarazem, natomiast metody te, będąc naukopochodnymi, chwytać mogą wyłącznie to, co stanowi zjawiska powtarzalne (jak wiadomo, wszelka unikalność, do niczego poza sobą nieprzywiedlna, obiektem naukowego poznania być nie może — i całe szczęście dla nauki w tym, że tak doskonałych unikatów właściwie p r a w i e na świecie

nie ma). Tak więc *genus proximum* dzieł daje się dobrze wykryć, lecz ich *differentia specifica* już o wiele gorzej.

Konstatacja ta, jakiej się z góry nie spodziewałem, zmusiła mnie do niejakiego rozdarcia monografii na dwie części, z których pierwsza jest metodologicznie wyborna, ale w rezultatach tylko generalizująca, druga natomiast metodycznie dosyć banalna, lecz przynajmniej uspokaja sumienie, że to, co nie uszczknięte przeszło przez fizykalne sita, nie zostało w całości zignorowane. Klęska ta była dla mnie przykrą niespodzianką. Dodam, że byłem zmuszony wprowadzić do języka opisów kategorię intencjonalności. Nieintencjonalnie powstająca groteskowość lub humorystyczność nie jest poważniejszym problemem w literaturze realistycznej, gdyż objawy takie natychmiast dyskredytują dzieła jako płody grafomanii, ponieważ paradygmatyka deskrypcji zjawisk realnych jest własnością powszechną, i kto nie umie jej stosować, przejawia wręcz pisarskie kalectwo. Zresztą nieintencjonalnie powstająca groteska — widoczna np. w utworach P. Staśki lub H. Mniszkówny — ma nawet swoich wyrafinowanych zwolenników.

Taka groteskowość jest skutkiem ignorancji (co do prawdopodobieństwa określonych zajść) i wypełniania luk wiedzy — modalnościami opisu fałszywymi podług oceny odbiorcy (założeniem jest lepsza wiedza czytelnika o „życiu" i odpowiedniości jego wizerunków literackich). Natomiast w fantastyce zwanej naukową sprawa dyskredytowania nieodpowiednich paradygmatów deskrypcji jest już problematyczna, ponieważ świat przedmiotowy dzieła nie może być porównywany z realnym: ten pierwszy stanowi wszak czystą konstrukcję umysłu, a nie wizerunek czegokolwiek. Rzecz nie daje się zredukować do czegoś tak trywialnego jak anachronizacja naukowych ustaleń, które były natchnieniem pewnej książki. Bywa, że pod względem empirycznym zanachronizowane dzieła zachowują żywotność artystyczną.

W toku analiz fantastyki wykluła mi się taka prawidłowość: jeśli brak odpowiedniości między strukturalnymi wzorcami konstrukcji a treściowo-problemową zawartością kreowanego, ześlizg w nieintencjonalną groteskę jest nieuchronny. Wzorce bowiem, które patronowały tworzeniu, zwykle prześwitują przez budowę całości (aforystycznie można to wyrazić tak: ktoś, chcąc opisać mechanizmy zagłady pewnej wielkiej, bogatej cywilizacji, udziela odpowiedzi w porządku pytania „kto zabił bogatą wielką damę?", co musi się okazać równie zabawne niezamierzenie, jak np. opis małżeńskiej kłótni oparty na strukturze opisu erupcji wulkanicznej). Lecz ponieważ mógłbym uwagi takie mnożyć bez końca, zamilknę, dziękując wszystkim zainteresowanym moją książką za to, że się zechcieli o niej krytycznie wypowiedzieć.

Kraków, sierpień 1970

Stanisław Lem

ZACHODNIONIEMIECKIE PRACE O LIRYCE MODERNY

Recenzent prac naukowych — będąc w swojej dziedzinie odpowiednikiem krytyka literackiego — jedynie przygodnie staje w obliczu zjawiska ich starzenia się. Co prawda, dokonuje się ono w różnym tempie i pod wpływem odmiennych przyczyn niż w przypadku utworów literatury pięknej. Ale i tu istnieją „klasycy", których własny „system" teoretyczny został zepchnięty na dalszy plan przez inne, bardziej

aktualne, jednakże jego „realizacja” zdaje się wykazywać trwalsze wartości niż on sam. Do takich prac należy książka Hugona Friedricha *Struktur der modernen Lyrik*. Zdarza się także, iż nieco więcej aktualności zachowuje system, szybciej natomiast starzeje się realizacja — przy czym z pozycji retrospekcji pod obu względami rzecz prezentuje się niezbyt ciekawie. Jest to wypadek pracy Helmuta Motekata *Experiment und Tradition*. I wreszcie — inteligentna realizacja systemu, który, choć „archaiczny” w momencie powstania pracy, obecnie znalazł się w centrum uwagi, to *Deutsche Lyrik der Moderne* Clemensa Heselhausa [1]. W tej sytuacji nasuwa się myśl, że piśmiennictwo literaturoznawcze pod wieloma względami przedstawia się podobnie i podobnie funkcjonuje jak jego przedmiot.

Refleksje tego rodzaju budzą przeobrażenia dokonujące się w literaturoznawstwie nie tylko zachodnioniemieckim od końca lat pięćdziesiątych. Wspomniane przeobrażenia dotyczą w niemałej mierze kwestii teorii i praktyki opisu historycznoliterackiego. Głęboki sceptycyzm w stosunku do możliwości i sensu historii literatury, dający się obserwować od początku bieżącego wieku, dopiero od lat sześćdziesiątych poczyna ustępować — zrazu stopniowo, teraz jednak coraz szybciej — potęgującej się świadomości wagi problemu historiografii literackiej [2].

Praca Motekata *Experiment und Tradition* znajduje się na pograniczu między okresem ortodoksyjnego sceptycyzmu, ba, abstynencji wobec historii literatury, a epoką przypominania sobie na powrót o historyczności literatury [3]. Przy literaturze moderny ów powrót do historii ma do pokonania podwójną przeszkodę: z jednej strony niepewności co do ujęcia i przedstawienia historii w ogóle, z drugiej zaś specyficzny problem włączenia poezji moderny w ciąg rozwoju historycznoliterackiego, a więc włączenia poezji, która przez jej twórców i czytelników częstokroć była pojmowana jako radykalne zerwanie z tradycją [4].

Nie jest przypadkiem, że Motekat w wielu miejscach swej książki powtarza

---

[1] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956 (wyd. 2, rozszerzone: 1967). Zob. rec. w: „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 4. — H. Motekat, *Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main—Bonn 1962. — C. Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*. Düsseldorf 1961 (wyd. 2, przejrzane: 1962).

[2] Czytelnik polski mógł się zorientować w zmianach, jakie zachodzą w stosunku literaturoznawstwa zachodnioniemieckiego do historii literatury na podstawie przekładu rozprawy F. Senglego z r. 1964 *Zadania i trudności historiografii literackiej* („Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4). Przed kilku laty pod wymownym tytułem *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Konstanz 1967) ukazała się praca H. R. Jaussa, członka luźnego zrzeszenia naukowców literaturoznawców, którzy rokrocznie spotykają się pod hasłem „poetyka i hermeneutyka”. Ostatnie kolokwium tej grupy (lato 1970) było poświęcone tematowi „historie i historia”.

[3] Przeciwko przeprowadzonej przeze mnie periodyzacji nauki o literaturze dałoby się wnieść zastrzeżenie. Można mianowicie przedstawienie moderny przez Friedricha i Motekata ocenić jako synchroniczne, natomiast pracę Heselhausa jako diachroniczne ujęcie tej epoki literackiej. Obydwa sposoby byłyby więc równoprawne, a różnica między nimi nie konstytuowałaby jeszcze odrębnych okresów literaturoznawczych. Należy na to odpowiedzieć, że w starszym z wyróżnionych przeze mnie okresów diachroniczna metoda opisu faktycznie nie była jednak równouprawniona z synchroniczną.

[4] Przekład niemieckiego terminu „*Moderne*” („*la modernité*”) z pewnością sta-

pogląd, dominujący jeszcze z początkiem lat sześćdziesiątych, wedle którego cezura między „tradycją" a „moderną" jest jakościowo nieporównywalna z najbardziej gwałtownymi przemianami rozwojowymi w przeszłości — np. przejściem od klasycyzmu do romantyzmu. Godne uwagi, że w tym ujęciu historycznym cała literatura przed okresem moderny, tj. przed Baudelaire'em, Rimbaudem i Mallarmém, rysuje się jako względnie jednolita całość „literatury tradycyjnej" czy też „literatury naśladującej naturę" (!). Przekonanie o absolutnie wyjątkowym charakterze poezji moderny jest z kolei podstawą założenia, że ewolucja wychodząca poza zasadnicze pozycje moderny jest w ogóle niemożliwa i poezja musi albo zamilknąć, albo powrócić na stanowisko zajmowane poprzednio, a więc oferować więcej uczucia, niższy stopień abstrakcyjności itp.[5] Epoka moderny zostaje tym samym uznana za odrębne, izolowane od przeszłości i przyszłości, zjawisko literackie, a możliwość stopniowej redukcji i na koniec trywializacji jej dziwactw, niejasności i anomalii, drogą asymilowania ich przez publiczność, zupełnie serio podaje się w wątpliwość.

Stanowisko to — w Niemczech Zachodnich najwybitniej reprezentowane przez Hugona Friedricha (*Struktur der modernen Lyrik*) — zajął Motekat z zamiarem rozwinięcia go w kilku punktach. Rozwinięcie to dotyczy m. in. stosunku moderny do „tradycji". Istoty poezji moderny szuka autor w pojęciu „eksperymentu" — pojmowanego jako „wypad w sferę niewyrażalnego" („*raid on the inarticulate*" — T. S. Eliot). Niewyrażalne zakłada pojęciowo istnienie czegoś wyrażalnego, innymi słowy: zakłada dialektyczne przedłużenie działania „tradycji" także w obrębie moderny. Motekat mówi tu o pełnym napięcia współgraniu eksperymentu i tradycji. Aby jednak zapobiec nieporozumieniom, należy wyjaśnić, że autor traktuje „eksperyment" i „tradycję" jako wielkości statyczne, których wzajemny stosunek jest przeto również statyczny. W jego koncepcji to, co (przy użyciu tradycyjnych środków) niewyrażalne, nie może stopniowo stać się wyrażalne dzięki nowoczesnemu eksperymentalnemu przedstawieniu, a eksperymentalne przedstawienie nie może stopniowo przeistoczyć się w tradycyjne. Przynależność do „moderny" i wartość współczesnej poezji określana jest więc przez dystans wobec tematyki i środków poezji poprzednich kierunków, a tym samym również przez stosunek do „tradycji".

Uwzględnienie tradycji dało Motekatowi normatywną zasadę wartościowania, która ma porządkować chaotyczną różnorodność sprzecznych tendencji historycznych i stylów (jak naturalizm, neoromantyzm, impresjonizm, surrealizm, dadaizm) oraz posłużyć do rozszyfrowania ich sensu. Powyższa zasada wartościowania i porząd-

---

nowi problem. Termin ten jest dwuznaczny — ma aspekt zarówno chronologiczny (aktualność), jak i treściowy (literatura od *fin de siècle*'u aż po nasze dni, cechująca się artystostwem, hermetyzmem, dekadentyzmem itd.). Dwuznaczność terminu nie była szkodliwa, póki epoka nim oznaczana była epoką aktualną, współczesną. Osobiście sądzę, że *poésie concrète* oraz poezja zaangażowana politycznie, które dziś określają oblicze naszej liryki, już do „*Moderne*" nie należą, choć rzadko to sobie uświadamiamy. Rzecz jasna, że polski „modernizm" nie oddaje niemieckiego „*Moderne*", bo jest czasowo i treściowo zbyt wąski. Właściwszy wydaje mi się polski termin „moderna", dziś mało używany i dlatego zdolny do wypełnienia się nową treścią.

[5] Poczucie, że moderna stanowi kres rozwoju poezji, ze szczególną wyrazistością reprezentowane przez Benna, odpowiadało sytuacji historycznej przed i po drugiej wojnie światowej. W przedmowie do słynnej antologii ekspresjonistów *Menschheitsdämmerung* (1919) wydawca K. Pinthus wzywał przyszłych młodych poetów, by mieli odwagę zachować prostotę, „czystsze formy dla szczęśliwej ludzkości" i określał drogę ekspresjonistów jako „drogę męczeńską".

kowania wyklucza ze sfery moderny eksperymenty formalne zależne od estetyki mimetycznej — a mianowicie bliskiego naturalizmowi Arno Holza, który w rozwoju współczesnej liryki niemieckiej odgrywa dość istotną rolę. Wyklucza Stefana Georgego, nazbyt mocno związanego z tradycją, ale także i dadaizm, którego eksperymenty głoskowe według Motekata w ogóle nie wykazują więzi z tradycją.

Przyjęta przez Motekata próba pozytywnego określenia stosunku moderny do tradycji zmierza z jednej strony do funkcjonalnej interpretacji tak silnie akcentowanego przez Friedricha zerwania moderny z tradycją, z drugiej jednak strony do znalezienia kategorii wartościowania również dla samej poezji moderny. Kategorii, które byłyby sensownie uzgodnione z tradycyjnymi, nie nosiły zaś charakteru jedynie ich negacji, jak to bodajże dzieje się u Friedricha.

Motekat pod jeszcze jednym względem przeciwstawia się tezom Friedricha. Friedrich oświadczył swego czasu, że interesują go symptomy „nieugiętego” modernizmu, a te stwierdzał przede wszystkim na obszarze romańskim. Zaliczał do nich chłodny, abstrakcyjny artyzm, „pustą idealność”, „dyktatorską fantazję” itp. Natomiast Motekat szuka przykładów dla swej koncepcji moderny przeważnie na obszarze niemieckim i angielskim. Znajduje tu, obok abstrakcyjnego eksperymentatorstwa poetyckiego, więcej niż w kręgu łacińskim związków ze światem i czasem, a tym samym również z tradycją.

Motekat nie usiłuje demonstrować na konkretnym materiale historycznym przydatności swej niejasnej zasady wartościowania i porządkowania. Raczej ją ilustruje reprezentatywnymi przykładami, głównie — w zgodzie ze stylem swego czasu — poprzez interpretację poszczególnych wierszy. W drugiej części książki zajmuje się w ten sposób poezjami Rilkego, Edith Sitwell, T. S. Eliota, Gottfrieda Benna, przy czym stara się wydobyć właściwy tym utworom stosunek między eksperymentem a tradycją. O sensowność takiego wyboru można się sprzeczać: jako całość nie jest on szczególnie reprezentatywny ani dla europejskiej poezji modernistycznej, ani dla specyficznie niemieckich czy angielskich tendencji rozwojowych. Dla skonstruowania — obok reprezentowanej przez Friedricha „ortodoksyjnej” — również „liberalnej”, „angielskiej” linii moderny potrzeba by jednak szerszego materiału. Zaskakuje zwłaszcza w tym zestawieniu twórczość Angielki Edith Sitwell — widocznie chodziło autorowi o ukazanie czegoś, co dla odbiorcy niemieckiego byłoby odkryciem. Jednakże rozdział przedstawiający pełną wdzięku poezję Sitwell i jej interesujące teoretyczne rozważania nad wierszem jest chyba najsympatyczniejszy w tej, mimo niektórych obiecujących zapowiedzi — nieudanej, próbie rozszerzenia koncepcji Friedricha.

Dziś znużeni jesteśmy zarówno gruntownymi dociekaniami nad samą istotą epoki historycznoliterackiej jak i uczoną bezradnością wobec realnych przejawów, wielokształtnych i sprzecznych. Nie należy jednak przy tym tracić z oczu argumentu znamiennego jeszcze dla początku ubiegłego dziesięciolecia: czy nie rezygnujemy z porządku, jeśli wybieramy taką formę prezentacji materiału historycznego, która nie likwiduje sprzeczności i różnic przy pomocy kategorii ogarniających całość, lecz pozostawia te sprzeczności i różnice w stanie nie naruszonym?

Na podobne zastrzeżenia, które odnoszą się przecież w ogóle do prezentacji literackiej „historii zdarzeń”, musiało oczywiście być swego czasu narażone takie przedsięwzięcie jak Clemensa Heselhausa *Deutsche Lyrik der Moderne.* Przynajmniej spodziewa się takich zarzutów autor, twierdząc, że celem jego nie jest historia nowszej liryki niemieckiej, gdyż to wymagałoby uwzględnienia wszystkich wydarzeń owej historii. Jego ujęcie ma wszelako charakter raczej historiograficzny niż systematyczny, czym różni się zasadniczo od prac Friedricha i Motekata, którzy przecież

ograniczają się do pojęciowych ustaleń istoty moderny i starają się ją ilustrować reprezentatywnymi przykładami. Od prac tych różni się także swym ideałem trafnego przedstawienia historii. Motekat — historyk literatury, jak sam o sobie pisze — przyznaje otwarcie, że nie widzi możliwości opisu sukcesywnych stanów literatury moderny, które konsekwentnie wypływałyby jedne z drugich i łącznie zmierzały do jakiegoś celu, dlatego też, by stworzyć porządek, ucieka się do „określenia istoty" tej epoki. Natomiast Heselhaus widzi w trwającej już od dziesiątków lat sytuacji symultaneicznego współistnienia sprzecznych tendencji i stylów oraz, na co szczególnie należy zwrócić uwagę, w braku zwartych szkół literackich — wręcz modelowy przykład sytuacji historycznoliterackiej *par excellence*. Obraz ewolucji literackiej jest, jego zdaniem, w zbyt znacznym stopniu zdeterminowany przez wyobrażenie kolejnego następstwa trwałych epok literackich, jak barok, klasycyzm, romantyzm. Tymczasem występowanie szkół literackich o względnie jednolitym programie należy oceniać jako przypadek wyjątkowy, a w epoce, w której poeta absolutyzuje swe indywidualne poetyckie realizacje, szkoła literacka ma mniejsze znaczenie niż kiedy indziej. Wyraźne i ciągłe krzywe rozwoju rysują się tu jedynie w małych odcinkach czasu, następnie gubią się, nakładają się na siebie wzajemnie i przez dłuższy czas nie dają się ułożyć w ciągłą linię ewolucyjną. Znika w takim ujęciu również wszelki specjalny status epoki moderny w historii literatury, jakkolwiek różni się ona naturalnie od innych.

Zadaniem historyka jest według Heselhausa przede wszystkim postępowanie fenomenologiczne i wykrywanie form ponadindywidualnych, kształtujących obraz epoki i jej rozwój. Autora nie cechuje przy tym na szczęście rygoryzm terminologiczny — pojęcia, których wielką rozmaitość wprowadza dla scharakteryzowania poszczególnych zjawisk, służą u niego skutecznemu porozumieniu się z czytelnikiem.

Dla okresu 1890—1930 Heselhaus ustala trzy warstwy, formy ramowe czy też „prestruktury" („*Vorstrukturen*"): cykle liryczne, kompozycje wersowe („*Zeilenkompositionen*") i groteski liryczne. Termin „groteska liryczna" charakteryzuje później sam jako pojęcie zbiorcze oznaczające różne formy literackie. Pojęciem tym obejmuje więc tak odmienne zjawiska, jak służące krytyce społecznej wiersze kabaretowe Franka Wedekinda, Kurta Tucholsky'ego, Ericha Kästnera, poezję subtelnego nonsensu Christiana Morgensterna z jednej strony, z drugiej — mroczne, bardzo poważne ekspresjonistyczne groteski Jakoba van Hoddis, Alfreda Lichtenberga i Augusta Stramma, a również humorystyczną czasami na nie reakcję dadaizmu (dadaistyczne co*llage*'e słowne Hugona Balla, Hansa Arpa — znanego rzeźbiarza, wybitnego malarza Kurta Schwittersa i Franza Mehringa). Oczywiście nie jest intencją autora deprecjonowanie treści politycznej groteskowych ballad podwórkowych i piosenek ulicznych Brechta, kiedy spoza ich kabaretowego tonu wydobywa pełnowartościowy element liryczny, który stawia tego autora w rzędzie najznakomitszych niemieckich przedstawicieli „wysokiej" liryki moderny.

Właśnie do owej wysokiej liryki odnoszą się obie pozostałe formy ramowe czy prestruktury: cykle liryczne i kompozycje wersowe. Kojarzą się one wprawdzie w danym przypadku mniej lub bardziej z pojęciami symbolizmu [6] i ekspresjonizmu,

[6] Pojęcie symbolizmu, które Heselhaus wprowadza tu dla takich poetów, jak George, Hofmannsthal, Rilke i inni, w niemieckich pracach jest jeszcze raczej nie używane. Skądinąd chętniej mówi się o neoromantyzmie, poezji modernistycznej, „*Jugendstildichtung*", impresjonizmie itd., gdyż przyjmuje się zasadnicze różnice między francuskim symbolizmem a jego niemieckim odpowiednikiem. Przykład rosyjski usprawiedliwia jednak zastosowanie tego pojęcia również w sytuacji niemieckiej.

występują jednak w okresie 1890—1930 również jednocześnie. Prestruktury te użyczają ram dla ewolucji nowoczesnych struktur polegających na wykształceniu podstawowych elementów utworu poetyckiego: symbolu, obrazu, rytmu, figury retorycznej i gry słów. Rozwijanie relacji symbolicznej występuje przede wszystkim w formie cyklu lirycznego; usamodzielnienie obrazu, rytmu itd. dokonuje się raczej w ramach kompozycji wersowej. Poszczególne struktury powstałe w ramach kompozycji wersowych moderny znajdują następnie w czasie wojny i po wojnie kontynuację i wzbogacenie w typach wierszy, które Heselhaus określa mianem „figur magicznych” i „lirycznego paradoksu”.

Z pomocą takich i jeszcze wielu innych pojęć stwarza sobie Heselhaus pragmatyczną namiastkę czegoś, czego brak jeszcze w polu widzenia — mianowicie poetyki współczesnych gatunków lirycznych. Praca jego sygnalizuje wzrost zainteresowań genologicznych, które w Niemczech Zachodnich zaczynają się ożywiać dopiero w ostatnich latach, przyczyniając się do przezwyciężenia opartego na triadzie systemu z czasów Goethego [7].

U początków niemieckiej moderny nie tkwi zdaniem Heselhausa francuski symbolizm, lecz liryka Nietzschego. Mianem pierwszego modernistycznego cyklu określa autor jego *Dytyramby dionizyjskie* (1888). Po pierwsze, kształtuje się w nich problematyka artysty, po drugie — działa element strukturalny owocny dla dalszego rozwoju: zarówno pojedynczy utwór cyklu jak i cała seria zawierają egzegezę jednego obrazu. Nie prowadzi to jednak do ostatecznego wyczerpania owego obrazu lub symbolu — przeciwnie: dźwięczny, niejasny tytuł daje impuls do nieskończonego mnożenia wykładni w postępie geometrycznym. *Księga godzin* (*Stundenbuch*) Rilkego nie jest bynajmniej odświeżeniem modlitewnika, lecz przeniesieniem formy pobożnych ćwiczeń modlitewnych na medytacje o życiu. *Algabal* Georgego nie zajmuje się osobą późnorzymskiego cesarza, lecz przenosi jego smakoszostwo w dziedzinę rozkoszy estetycznej. Cechą strukturalną nowego cyklu jest układ nie kończących się symbolicznych analogii. Metoda symbolizmu polega na nieustannym metaforyzowaniu, a komentarzem i kontynuacją poszczególnych obrazów jest wypowiedź aluzyjna lub nowe obrazy. W taki sposób kształtuje się hermetyczna niejasność stanowiąca cechę epoki.

Omawiając rozwój wybranych form cyklicznych u Rilkego, Georgego, Alfreda Momberta, Ottona zur Linde, Theodora Däublera i Hugona von Hofmannsthala dąży Heselhaus do ujęcia zarówno symultaneicznych jak i sukcesywnych elementów owej ewolucji. Znamienny dla tej metody jest opis szalejącej wówczas mody na cykle na przykładzie twórczości Ottona zur Linde, Momberta, Däublera — Heselhaus charakteryzuje ich zainteresowania mistyczne i gnostyczne, dziś po części trudne do strawienia — i włączenie w ten opis osobnego o p o w i a d a n i a o rozwoju poetyki Rilkego i Georgego. Autor nie ogranicza się przy tym bynajmniej do formy cyklu (np. Hofmannsthal w ogóle nie pisywał cyklów). Chodzi mu o to, żeby pokazać, jak w okresie dominacji form cyklicznych powstają u Rilkego, Georgego i Hofmannsthala formy utworów, które nie funkcjonują już wyłącznie w obrębie cyklu, lecz raczej realizują indywidualną strukturę — *Der Siebente Ring* Georgego (1907), tercyny Hofmannsthala (1907) i Rilkego *Neue Gedichte* I (1907) i II (1908).

W ramach formy samodzielnego utworu dokonują się bowiem również przeobrażenia, które jeszcze w dzisiejszej świadomości uchodzą właściwie za konstytutywne

---

[7] Zainteresowania te wypływają z dwu źródeł: z wewnątrzgermanistycznego zrozumienia braków schematu opartego na triadzie i Staigerowskich „*Grundbegriffe*” (zob. F. S e n g l e, *Vorschläge zur Reform der Historischen Formenlehre*. Stuttgart 1967) oraz z nowszej lingwistyki tekstu, która jednak tkwi jeszcze w powijakach.

dla liryki współczesnej. Rym, strofa i metrum tracą swą dominującą pozycję, którą najczęściej jeszcze zachowywały w symbolistycznych cyklach. Konsekwentnie stosowana kompozycja nowego wiersza wolnego nie daje się już pogodzić z formą układu cyklicznego. Pojedyncze słowo — często pomyślane jako żywe słowo mówione („*als gesprochenes Wort*") — i pojedynczy obraz zyskują w obrębie jednostki wersowej nową, większą siłę wyrazu.

Używane przez Heselhausa nadrzędne pojęcie „kompozycji wersowej („*Zeilenkomposition*") pozwala uchwycić także te spośród ekspresjonistycznych form wierszowych, które w jakiś sposób nawiązują do tradycyjnej wersyfikacji. Najbardziej wyrazistym elementem „wyzwolenia" wiersza była jednak naturalnie walka z tradycyjnymi formami artystycznymi i wprowadzenie wolnego wiersza bezrymowego. „Wiersz wolny" to pojęcie zbiorcze dla zjawisk genetycznie i funkcjonalnie bardzo rozmaitych, których współgranie nie jest oczywiście niczym ograniczone, a które mimo dużych wewnętrznych różnic tworzą jednak spójną grupę i wyraźnie odróżniają się od typu utworów prozatorskich. Uwagi Heselhausa, choć zwięzłe, dobitnie ów stan rzeczy uprzytomniają. Autor wskazuje na dawniejszą niemiecką tradycję swobodnych bezrymowych rytmów (Klopstock, Goethe, Hölderlin), na formę hymnu (Peter Hille), jak również na wpływy zewnętrzne: Verlaine, Laforgue, Maeterlinck i Verhaeren z jednej, Walt Whitman z drugiej strony. Wysiłki Arno Holza zmierzające do odświeżenia rytmu wiąże badacz z odkryciem zjawiska naturalnej intonacji zdaniowej — podobnie jak w ogóle podniesienie prozy do rangi języka poetyckiego podbudowało karierę wiersza wolnego we współczesnej liryce.

Przypadek Arno Holza — jednego z tych typowych, pełnych inwencji twórców efemerycznych okresu przełomu literackiego, którzy ze względu na słabość swych dzieł są ciągle narażeni na mylne rozumienie — przypadek ten odsłania niedostatki koncepcji Heselhausa w zakresie teorii i historii wiersza. Oczywisty jest dla niego fakt, że Holz występuje przeciwko tradycyjnym formom sylabotonicznym, natomiast wrogość poety wobec tradycyjnych swobodnych rytmów tłumaczy względami pozaliterackimi: że mianowicie Holz dążąc do przeforsowania wiersza wolnego w literaturze niemieckiej świadomie nie odwoływał się do Klopstocka i Goethego jako swych poprzedników, aby spotęgować efekt własnej opozycji wobec panujących stosunków i tradycjonalizmu obowiązującego w cesarskich Niemczech. Objaśnienie to nie jest bynajmniej fałszywe, nie tłumaczy jednak zasadniczego literackiego celu Holza.

Tradycyjna wersologia niemiecka pojmowała związek między semantyką wiersza i wersyfikacją najczęściej w sposób uproszczony. Zdarzało się jej niejednokrotnie z płaszczyzny sylab akcentowanych i nieakcentowanych wznosić się bezpośrednio na wyżyny teorematów antropologicznych. Przepaści między akcentologicznym i treściowym aspektem zagadnienia nie udało się również pokonać Hartwigowi Schultzowi w świeżo wydanej pracy *Vom Rhytmus der modernen Lyrik* (1970) [8], choć autor zdaje sobie sprawę z istnienia tego problemu.

Schultz kreśli ewolucję rytmu, która dokonuje się w całej liryce niezależnie od kwestii metryczności czy swobody rytmicznej. Rytm wiersza jest dla niego rezultatem ukrytego przeciwieństwa między naturalnym rytmem zdaniowym i regułą rytmu wierszowego, którą w formach tradycyjnych określają prawidła metryczne, natomiast w przypadku swobodnego rytmu — tendencje do izochronii w lekturze: każda recytacja zmierza do zachowania następstwa głównych akcentów w optymalnym odstępie $2/3$ sekundy. W okresie poprzedzającym modernę wyłoniły się dzięki

[8] H. Schultz, *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten.* München 1970.

napięciu między akcentuacją wierszową a logiczną harmonijne struktury rytmiczne, tłumaczące się jako wyraz pojednawczej postawy podmiotu lirycznego wobec jego przedmiotu. Natomiast w modernie to przeciwieństwo między rytmem zdaniowym i wierszowym staje się otwartym konfliktem, który odpowiada konfliktowi między podmiotem a nowoczesnym światem. Piętrzą się bezpośrednio sąsiadujące akcenty — jednosylabowe takty [9], które wraz z nieoczekiwanymi pauzami hamują naturalny tok rytmiczny wiersza.

W świetle tej teorii rozwoju radykalny Arno Holz — mimo swej rezygnacji z form sylabotonicznych — staje się poetą bardziej tradycjonalnym niż związany z tradycją Stefan George, a to dlatego, że przy pedanterii, z jaką Schultz punktuje każdy akcent logiczny i metryczny, w wielu wersach Georgego są same akcentowane sylaby. Schultz nie zdaje sobie sprawy z tego, że przeciwieństwo między akcentowaną i nieakcentowaną częścią stopy wierszowej (*Arsis und Thesis*) staje się tu nieznaczne i dochodzi niemal do ekwiwalencji każdej sylaby. A przecież George ulegał wpływom francuskiego systemu sylabicznego (Schultz sam o tym pisze), który wymaga łagodzącego kontrasty, prawie psalmodycznego sposobu czytania. Wręcz groteskowy jest następujący zabieg: Schultz stawia na jednej płaszczyźnie dwa, wedle jego schematu — jednakowo zrytmizowane, wersy Georgego i Brechta (!), uznając je za wzorcowy przykład nowego niemieckiego rytmu wierszowego, chociaż wers Georgego wymaga intymnego, powściągliwego i stonowanego odczytania, gdy tymczasem intonacja wersu Brechta powinna być utrzymana w rytmie swego rodzaju pieśni marszowej.

Jako człon pośredniczący między samym tylko następstwem akcentów i ostatecznymi treściowymi konsekwencjami wiersza należałoby dokładniej zbadać sferę figur rytmiczno-składniowych (Osip Brik), aby prześledzić prawidłowości rozwoju wiersza niemieckiego. Przecież już w czasach Klopstocka uchylenie rygorów metrycznych i rymu oznaczało rezygnację z metrycznej motywacji w najwyższym stopniu skomplikowanych, opartych na greckich i łacińskich wzorcach, form składni wierszowej. Następstwo akcentów stało się wyłącznie rezultatem współdziałania wszystkich innych możliwych czynników wiersza, który jednakże jako całość ciągle jeszcze dość wyraźnie odbija od wszelkich gatunków prozatorskich.

Rozstrzygające było w każdym razie to, że Klopstock i jego następcy stworzyli pewien zasób figur rytmiczno-składniowych opartych na swobodnym rytmie, które poprzez Hölderlina i jego modernistyczną recepcję (Nietzsche, George i inni) znalazły prostą drogę do niemieckiego języka poetyckiego. Było to możliwe, ponieważ owe figury na tle tradycyjnych form metrycznych, później dominujących w liryce niemieckiej, musiały sprawiać wrażenie czegoś niezwykłego i nowego. Ich oddziaływanie jest odczuwane aż po teraźniejszość — np. u takich poetów, jak Paul Celan (Austria) i Johannes Bobrowski (NRD), a nawet we wczesnych wierszach Hansa Magnusa Enzensbergera (NRF).

Właśnie przeciwko odrodzeniu tych figur rytmiczno-składniowych posiadających bogate tradycje była ostatecznie skierowana około przełomu wieku polemika Arno Holza. W ten tylko sposób zrozumieć można jego postulat, aby każdy wers — zgodnie z zawartością znaczeniową — miał swój własny „naturalny" czy „konieczny", nie zaś „swobodny" rytm. Jest to również jedyne rozsądne wyjaśnienie faktu, że językowe eksperymenty Holza dają początek liniom rozwojowym, które poprzez ekspresjonizm i dadaizm sięgają aż do teraźniejszości (Heselhaus).

Jeszcze w 1966 r. jeden z najbardziej wpływowych zachodnioniemieckich poetów

---

[9] Autor nawiązuje tu do terminologii A. H e u s l e r a (*Deutsche Versgeschichte*. Berlin 1956. T. 1—3).

lirycznych okresu powojennego, Helmut Heissenbüttel, mógł wyznaczyć Arno Holzowi rolę „zastępczego ojca" współczesnej liryki niemieckiej [10]. Stało się to w pięć lat po ukazaniu się książki Heselhausa, co dowodzi, że w liryce zachodnioniemieckiej dokonała się tymczasem ewolucja, w której świetle obraz starszej niemieckiej moderny uległ zmianie. Dało to jednak równocześnie okazję do pewnej krytyki sposobu, w jaki Heselhaus przedstawia okres ekspresjonizmu i postekspresjonizmu, a mianowicie funkcji, jaką pełni u niego „kompozycja wersowa". Można wprawdzie zgodzić się ze stwierdzeniem autora, że ekspresjoniści (Georg Heym, Ernst Stadler, Franz Werfel, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl i Gottfried Benn) początkowo nie przykładali zasadniczej wagi do kwestii wersyfikacyjnych; chodziło im przede wszystkim o ukształtowanie nowej metaforyki. Taki konserwatyzm wersyfikacyjny znamienny jest dla wielu ekspresjonistów, a także dla wielu postekspresjonistów. Ale obok tego nurtu istnieje drugi, równie ważny dla samego ekspresjonizmu jak dla poezji współczesnej.

Nurt ten zaczyna się mniej więcej od Arno Holza, a obejmuje Jakoba van Hoddis, Alfreda Lichtensteina, Augusta Stramma oraz Johannesa R. Bechera (późniejszego ministra kultury NRD), a po części i Benna. Ten drugi, radykalny nurt, do którego wchodzi także „typowy" ekspresjonizm, został — co stanowi paradoks — omówiony nie pod hasłem „kompozycji wersowej", lecz „groteski lirycznej", trzeciego „podstawowego pojęcia" wprowadzonego przez Heselhausa. Widocznie mając na uwadze dalszy rozwój poezji między r. 1930 a 1950, badacz uznał za słuszne „radykalniejszy" nurt sprzed 1930 r. włączyć niejako w nawiasie do kategorii „groteski lirycznej", ponieważ w okresie, na którym kończy on swój opis, nurt ten nie pełnił funkcji wybitnej. W latach 1930—1950 dominuje bowiem przecież artystostwo i hermetyczna obrazowość, której odpowiada linia Heyma, Stadlera, Trakla i innych. Pojęcia „figur magicznych" (Hans Carossa, Georg Britting, Elisabeth Langgässer, Joseph Weinheber) oraz „lirycznego paradoksu" (Yvan Goll, Paul Celan, Ingeborg Bachmann) pozwalają scharakteryzować istotne aspekty tego okresu.

Na niemieckim obszarze językowym rozwój liryki z reguły nie jest determinowany przez programowe dyskusje między zwartymi grupami (wyjątki potwierdzają regułę). Heselhaus wyciągnął stąd wniosek o niedramatycznym, mimo wszelkich przeciwieństw toku przeobrażeń. Niedramatycznym przede wszystkim z powodu braku płaszczyzny konfliktu, gdyż nowoczesna liryka niemiecka powstaje w warunkach silnej izolacji poety. Nie bez powodu epilog swej książki zatytułował Heselhaus: *Liryka samotności*. Jednakże nakreślony przez niego obraz ewolucji literackiej wypadł niezupełnie przekonywająco. Autor pomija m. in. fakt, że istnieją wyraźne impulsy rozwojowe które można historycznie określić, i następujące po nich fazy „jałowego biegu" ewolucji, przy czym za sprawą nowych i odmiennych impulsów mogą, rzecz jasna, wyniknąć skomplikowane interferencje. Syntetyczny opis, który by miał ująć takie wzorce ewolucji, musiałby w sposób bardziej zdecydowany zerwać z ergocentryzmem niż praca Heselhausa: mianowicie powinien by rejestrować literackie programy i manifesty, uwzględniać reakcje krytyki i — na ziemiach niemieckich od dawna ściśle ograniczonej — sfery czytelników. Krótko mówiąc, musiałby przedstawić zarówno „historię pierwszego planu" rozwoju liryki jak i wzajemne związki między tą linią a — naszkicowanymi przez Heselhausa — stosunkami „zakulisowymi".

Rolf Fieguth

Przełożył *Ryszard Handke*

---

[10] H. Heissenbüttel, *„Vater Arno Holz"*. W: *Über Literatur. Aufsätze.* München 1970 (wyd. 1: 1966).

V. KRONIKA

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

SESJE NAUKOWE Z OKAZJI ROKU LENINOWSKIEGO:

1. „LENIN I ROMANTYKA REWOLUCYJNA W SZTUCE"

(Warszawa, 15—16 maja 1970)

2. „LITERATURA I REWOLUCJA. Z PROBLEMATYKI ZWIĄZKÓW LITERACKICH POLSKO-ROSYJSKICH I POLSKO-RADZIECKICH W WIEKU XX"

(Warszawa, 25—26 maja 1970)

1

Zawarte w tytule Sesji — zorganizowanej przez Instytut Sztuki i Instytut Badań Literackich PAN — pojęcie „romantyka rewolucyjna" było jej słowem-kluczem i powracało stale w czasie obrad. Zarazem jednak referaty i głosy dyskusyjne wielokrotnie odbiegały od tego zagadnienia, zmierzając do szerokiej prezentacji różnych aspektów związku między rewolucją a sztuką i literaturą XIX i XX wieku.

Sesję otworzyły wspomnienia prof. dr Jadwigi Siekierskiej o latach leninowskich w Związku Radzieckim. Prof. Siekierska mówiła o burzliwej atmosferze tamtego czasu, o rewolucyjnym entuzjazmie młodzieży radzieckiej, o najpopularniejszych postaciach ówczesnego życia politycznego i kulturalnego. Scharakteryzowała żywiołowe poszukiwania sztuki awangardowej, zgłaszającej swój akces do budowy nowej, socjalistycznej kultury, i zrelacjonowała — także od strony anegdotycznej — historię realizacji Leninowskiego planu propagandy monumentalnej. Na koniec prof. Siekierska przekazała swoje wrażenia ze spotkania z Leninem.

W referacie *Romantyczna wizja rewolucji* prof. dr Maria Janion analizowała cztery koncepcje rewolucji występujące w literaturze polskiego romantyzmu. *Zamek kaniowski* i *Nie-Boska komedia* tworzą obraz inferna rewolucji, rewolucja jest tam wybuchem zemsty i szału niszczenia. W świecie *Zamku kaniowskiego* stale obecny jest szatan i on wspiera rewolucję. Działanie ludzkie przyłącza się do działania sił piekielnych. Historia zmienia się w kołowrót zbrodni. W *Nie-Boskiej komedii* rewolucja jest wynikiem nadużycia ludzkiej wolności. W rewolucji nieobecne jest prawo moralne, bo historyczna działalność człowieka musi iść w kierunku „nie-boskim". Tę tezę dokumentuje Krasiński w scenie orgii, która ma być próbą — nieudaną i nie mogącą się udać — ustanowienia nowej religii, nowego porządku moralnego. Wypowiedzi Mickiewicza o rewolucji utrzymane są w stylu profetycznym. W rozwoju jego myśli wizja wielkiej przemiany, zwycięstwa tego, co ukryte, a prawdziwe, utożsamia się coraz bardziej z rewolucją. Równocześnie zaś sprawa polska coraz wyraźniej łączy się ze sprawą rewolucji. W 1848 r. Mickiewicz głosi, że powstanie narodowe jest zaczynem rewolucyjnych ruchów w Europie, a rewolucja europejska przyniesie Polsce wolność. U Słowackiego idea permanentnej rewolucji staje się podstawą genezyjskiego systemu, jej sens określa opozycja ducha i zleniwiałej materii. Walka ducha — „wiecznego rewolucjonisty" — z materią wyznacza drogę postępu świata. Krew i cierpienie są składnikami tej wizji historii, zniszczenie jest początkiem no-

wego odrodzenia. Mickiewicz i Słowacki szukają boskiej sankcji rewolucji. Radykalnie odmienny obraz rewolucji tworzą poezja krajowa (Ehrenberg, Berwiński), Dembowski i publicystyka Towarzystwa Demokratycznego Polskiego. Obywa się ona bez mistyki i sankcję dla rewolucji znajduje w prawie człowieka, w prawie ludu do wolności. W poezji krajowej rewolucja jest zburzeniem starego, umarłego świata, marszem w świat nowy, do ziemi obiecanej.

Referat prof. dra Juliusza Starzyńskiego *Niektóre problemy plastyki monumentalnej w latach 1917—1967* nakreślił proces przemian koncepcji plastyki monumentalnej w sztuce europejskiej ostatniego półwiecza. Autor wskazał na związek sztuki monumentalnej lat dwudziestych ze światopoglądem rewolucyjnym. Nowatorskie prądy w plastyce radzieckiej, przede wszystkim konstruktywizm, są poszukiwaniem takich form artystycznych, których podstawą będzie ideologia socjalistyczna. Stworzony przez konstruktywizm program plastyki monumentalnej kontynuowany był przez Bauhaus, którego nowatorskie osiągnięcia architektoniczne stanowią połączenie nowego piękna z użytkowością. Sztuka monumentalna po drugiej wojnie światowej dąży do utrwalenia społecznej równowagi i społecznego ładu, toteż treści rewolucyjne zostają w niej przytłumione. Plastyka lat ostatnich odznacza się, zdaniem autora, chaotycznością artystycznych orientacji; zderzają się w niej tendencje konstruktywistyczne oraz tendencje ekspresjonistyczne, służące wyrażaniu postaw buntowniczych. Rewolucyjne poruszenia mas w XIX stuleciu — konkludował prof. Starzyński — stały się jednak punktem wyjścia uniwersalizmu właściwego sztuce współczesnej.

W dyskusji dr Andrzej Olszewski scharakteryzował prądy artystyczne w architekturze radzieckiej lat dwudziestych oraz omówił koncepcję plastyczną pawilonu radzieckiego na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w r. 1925, określając ją mianem romantycznego konstruktywizmu. Dyskutant przytoczył głosy krytyki światowej, która podkreślała nowatorstwo i doskonałość artystyczną pawilonu radzieckiego i zwracała uwagę na reprezentowane przezeń wartości ideowe.

Następna część obrad rozpoczęła się projekcją filmu Siergieja Eisensteina *Październik.* Film ten był też przedmiotem analizy w referacie prof. dra Jerzego Toeplitza *Romantyka rewolucyjna na ekranie*, poświęconym kinematografii radzieckiej lat 1925—1930. Rewolucyjny film radziecki — stwierdził referent — stał się objawieniem artystycznym dla ówczesnego kina europejskiego, za jego sprawą na przeciąg tych lat sztuka filmowa wysunęła się na przodujące miejsce pośród wszystkich dyscyplin artystycznych. Bohaterem filmu radzieckiego jest plebejski, proletariacki tłum, który kamera ogląda jakby od środka, z perspektywy współuczestnika działań tego tłumu, starając się zarazem o uchwycenie psychologicznej i charakterologicznej odrębności składających się nań jednostek. Podstawowe cechy stylu filmowego Eisensteina to entuzjazm rewolucyjny i romantyczny emocjonalizm, które decydują o patetycznym klimacie filmu, o metaforyczności poszczególnych scen, o sposobie montażu filmowego. W wypowiedziach teoretycznych Eisenstein wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu o bezpośrednim związku formy artystycznej z ideologią, stwierdzał, że jego postawę artysty ukształtowała rewolucja i że stworzony przezeń język filmowy jest próbą zastosowania tych reguł myślenia, które wypracowała nauka materializmu historycznego: postulat widzenia ogniw łańcucha procesu dziejowego, dostrzeganie ukrytych sprzeczności zjawisk, dialektyka tego, co ogólne, i tego, co szczegółowe.

W dyskusji doc. dr Stefan Treugutt omówił próby wprowadzenia na scenę aktywnego, grającego tłumu w dramacie romantycznym i funkcje tłumu w teatrze Reinhardta. Dyskutant zwrócił też uwagę na współobecność tendencji dokumental-

nych i wzorów literackich w *Październiku* Eisensteina, wiążąc to z właściwym sztuce rewolucyjnej poszukiwaniem kontaktu z tradycją.

Wypowiedź doc. dra Zbigniewa Gawraka dotyczyła radzieckiej kroniki filmowej z lat rewolucji, znaczenia dokumentu filmowego w kulturze współczesnej (postulując m. in. szersze jego wykorzystanie w badaniach historycznych) oraz wpływu kroniki na film fabularny. Analiza wspomnień polskiego operatora radzieckiej kroniki filmowej Jana Malczewskiego stała się dla dyskutanta punktem wyjścia do interesujących spostrzeżeń o specyficznym, wyostrzonym widzeniu świata właściwym operatorowi, który musi być zarazem współuczestnikiem wydarzeń, o „gorzkiej i mrocznej romantyce kroniki filmowej".

Problematyce rewolucji kulturalnej, rozumianej — zgodnie z tezą Lenina — jako część integralna rewolucji proletariackiej, poświęcony był referat prof. dra Stefana Żółkiewskiego *Rewolucja a kultura literacka okresu 1918—1939*. Na wstępie autor scharakteryzował rozwój kultury masowej w międzywojennej Polsce, wskazując jej opóźnienie w stosunku do krajów zachodnich (próg umasowienia przekroczony zostaje w Polsce około r. 1930, kiedy to główne dzienniki osiągają 100 000 nakładu) oraz nieobecność w niej zjawiska inwazji kiczu (w literackich dodatkach gazet drukują pisarze pierwszorzędni, ich książki mają wysokie nakłady). Rozwój kultury masowej łączy się z awansem kultury „niskiej", kultury walczącej o emancypację i sprawiedliwość społeczną. W wyniku tych procesów powstaje nowy model literatury: literatura upolityczniona. W modelu tym pisarz związany jest z zorganizowanym ruchem społecznym, jego twórczość ma charakter niekomercyjny, a dzieła literackie włączone zostają w system działań politycznych, w którym pełnią funkcje instrumentalne. Inicjacja czytelnicza odbiorcy literatury upolitycznionej — jak wskazują pamiętniki samouków — dokonuje się przede wszystkim w zespole (grupie samokształceniowej, organizacji społecznej), w zespole odbywają się także dalsze wybory czytelnicze, toteż nowy czytelnik stroni od kiczu, sięgając po pisarstwo trudne, często awangardowe. Referent wysunął hipotezę o odpowiedniości kodu literatury upolitycznionej i kodu gazety, będącej kluczową formą komunikatu we wczesnym etapie rozwoju kultury masowej. W literaturze tej istnieje, właściwe gazecie, podwójne uporządkowanie semantyczne: problematyka uniwersalna miesza się z aktualną problematyką polityczną.

Wystąpienie prof. Żółkiewskiego spotkało się z dużym zainteresowaniem. Dyskutanci podkreślali doniosłość przedstawionej w nim propozycji metodologicznej, umożliwiającej przejście od analizy poszczególnych utworów do analizy typu aktywności pisarskiej właściwego literaturze współczesnej, a w rozważaniach nad wpływem rewolucji na literaturę XX w. pozwalającej przekroczyć stosowane dotychczas kryterium tematyczne oraz objąć zainteresowaniem również — pomijane zazwyczaj — pierwszoplanowe zjawiska literackie.

Dr Stanisław Marczak-Oborski w referacie *Teatr romantyczny, rewolucyjny i polityczny* wychodził od ustaleń terminologicznych. Zwrócił uwagę na wieloznaczność terminu „teatr polityczny" (bowiem trudno w teatrze o dzieła całkowicie apolityczne) oraz zaproponował, aby nazwy „teatr rewolucyjny" używać dla określania zjawisk teatralnych związanych z rewolucją październikową i rewolucją niemiecką 1918 roku. Następnie referent dokonał przeglądu najważniejszych wydarzeń w ten sposób rozumianego teatru rewolucyjnego w Europie. W Związku Radzieckim należą do nich teatry Meyerholda, Tairowa i Wachtangowa oraz eksperymentalne studia teatralne w różnych miastach ZSRR. W Niemczech teatr Piscatora i dramaturgia Feuchtwangera, Tollera i Brechta. W Polsce poszukiwania artystyczne Leona Schillera i robotnicze teatry amatorskie: „Scena i Lutnia Robotnicza" Antoniny

Sokolicz, pozostająca pod wpływem Proletkultu, i łódzka „Scena Robotnicza” Witolda Wandurskiego, która nawiązuje do doświadczeń awangardowego teatru radzieckiego. Działalność teatru rewolucyjnego ustaje na początku lat trzydziestych. W zakończeniu referatu dr Marczak-Oborski wskazał na renesans tradycji romantycznej w teatrze rewolucyjnym w ZSRR i Polsce, przejawiający się udziałem dramatu romantycznego w repertuarze owego teatru, a w wypadku Schillera — również związkiem jego koncepcji teatru monumentalnego z teatrem romantycznym.

Prof. dr Henryk Markiewicz w referacie *Inspiracje Leninowskie w badaniach literackich* analizował wypowiedzi Lenina na temat literatury na tle rozwoju metodologii marksistowskiej nauki o literaturze. Tezy o więzi między literaturą a życiem społecznym, sformułowane przez Lenina w artykułach o Tołstoju, rozpatrywać można w różnych aspektach — genetycznym, ekspresyjnym, funkcjonalnym i recepcyjnym. Wczesne badania marksistowskie traktują pisarzy i ideologów jako integralną część ich klasy i szukają korelacji między dziełami literackimi a światopoglądem poszczególnych klas i grup społecznych. Prowadzi to do szerokiego zakreślenia granic dorobku klas panujących i wieloczłonowego modelu zróżnicowania społecznego literatury. Koncepcja ta — określana jako wulgarny socjologizm — poddana została krytyce ze względu na aprioryczność stosowanych przez nią kryteriów klasowego przyszeregowania. Badania późniejsze wychodziły od tezy Lenina o dwu nurtach w kulturze i — uwydatniając znaczenie mas ludowych w tworzeniu kultury — dokonywały podziału literatury na demokratyczną i obsługującą interesy klas posiadających. Manichejski ten podział (utożsamiany czasem z podziałem na literaturę realistyczną i nierealistyczną) oraz nadmierne rozszerzenie kryterium ludowości stały się w latach ostatnich przedmiotem krytyki, która spowodowała częściową rehabilitację i teoretyczne uzupełnienie koncepcji wcześniejszych. Na koniec prof. Markiewicz zwrócił uwagę na te ogólne dyrektywy metodologiczne Lenina, które nie zostały jeszcze w pełni wykorzystane w nauce o literaturze: konieczność łączenia oglądu strukturalnego z oglądem historycznym, ujmowania wzajemnego związku i hierarchii elementów, wykrywania tendencji sprzecznych, których ścieranie się powoduje rozwój badanych całości.

Sesję zakończył drugi zorganizowany przez Instytut Sztuki pokaz filmowy, na którym zaprezentowane zostało najnowsze dzieło Andrzeja Wajdy — świetny *Krajobraz po bitwie.*

2

Również w ramach obchodów Roku Leninowskiego odbyła się Sesja Naukowa Instytutu Badań Literackich stanowiąca wynik wieloletniej współpracy Instytutu z radzieckimi ośrodkami slawistycznymi; do Warszawy przybyła delegacja literaturoznawców radzieckich z Instytutu Słowianoznawstwa AN ZSRR i Instytutu Literatury Światowej im. M. Gorkiego w Moskwie oraz Instytutu Literatury AN USRR w Kijowie.

Podwójny tytuł konferencji — *Literatura i rewolucja. Z problematyki związków literackich polsko-rosyjskich i polsko-radzieckich w wieku XX* — wyznaczał dwa kręgi problemów, którym poświęcone były obrady: znaczenie rewolucji dla rozwoju literatury XIX i XX w. oraz dwudziestowieczne związki między literaturą polską a radziecką.

Pierwszy krąg zagadnień podjęła prof. dr Maria Janion w referacie *Romantyzm i rewolucja*, będącym kontynuacją rozważań przedstawionych przez nią w Instytucie Sztuki; teraz autorka zajęła się znaczeniem problematyki rewolucji w obrę-

bie romantycznego światopoglądu oraz wpływem, jaki wywarła wielka rewolucja francuska na ukształtowanie stylu romantycznego myślenia. Rewolucja francuska — pierwsza rewolucja totalna, burząca wszystkie struktury społeczne — jest zarazem pierwszym w Europie masowym przeżyciem historii i umożliwia nowe rozumienie czasu: linearnego czasu historycznego. Postać Napoleona i ruch jakobiński są punktem wyjścia dla dwu wizji historii obecnych w romantycznym myśleniu: rewolucyjnego cezarianizmu, traktującego historię jako działanie wielkich, charyzmatycznych jednostek, oraz — koncepcji historii jako ruchu mas, dzieła ludu-narodu. Rewolucja, zwrócona ku przyszłości, przezwycięża przeszłość, zarazem jednak dokonane przez nią zerwanie ciągłości historycznego rozwoju rodzi nowożytne pojmowanie tradycji; przeszłość nie jest bezpośrednio dana, lecz staje się przedmiotem rekonstrukcji i wymaga racjonalnego uzasadnienia. Echo wielkiej rewolucji francuskiej obiega cały ówczesny świat, jej idee roznoszą wojny napoleońskie, w tym sensie jest ona początkiem geograficznej uniwersalizacji Europy; jednakże przekroczeniu granic państwowych towarzyszy gwałtowne odczucie granic społecznych (swój pełny wyraz znajdzie ono w *Nie-Boskiej komedii*). Jakobiński „despotyzm wolności" prowadzi do nowej moralności, w której zło i dobro połączone są związkiem dialektycznym, romantycy nobilitują podstawę satanicznego buntu, wzniesionego w imię wolności, i głoszą mistyczną ideę „krwawych prób" na drodze postępu. Problem rewolucji, niezmiernie istotny dla całego romantyzmu europejskiego, w romantyzmie polskim ma znaczenie centralne. Polska stanowiła bowiem „rewolucyjną część" państw zaborczych, jej dążenia niepodległościowe godziły w przymierze reakcji, a warunkiem odzyskania wolności była rewolucja europejska.

Z wielką rewolucją francuską wiązał również narodziny topiki rewolucyjnej referat mgr Izabeli Szubert *Topos rewolucji w literaturze polskiej*. Polska poezja jakobińska okresu insurekcji kościuszkowskiej przenosi hasła rewolucji francuskiej i przejmuje zarazem stworzony przez nią styl retoryczny, w którym rolę podstawową odgrywa opozycja królowie—lud (oraz pokrewne jej: tyrani—narody, despotyzm—wolność). Topos królów-tyranów kontynuuje literatura romantyczna, tworząca równocześnie toposy nowe: topos samotnego, prometejskiego rewolucjonisty przeciwstawionego tłumowi; topos spisku rewolucjonistów, który łącząc element prometejski i kolektywistyczny — jest próbą przezwyciężenia romantycznego indywidualizmu; topos krwi. Pytania o wagę krwi, o usprawiedliwienie krwi przelanej przez rewolucję, o cenę wolności sygnalizują problematykę moralną romantycznego rewolucjonizmu. Referentka śledziła historię tych toposów w literaturze w. XIX i XX, pieśni rewolucyjnej i samorodnej poezji robotniczej, interesując się z jednej strony tożsamością toposu, z drugiej — udziałem w różnych i zmieniających jego sens kontekstach problemowych. W ten sposób w twórczości Struga motyw rewolucjonisty prometejskiego przeciwstawiony zostaje opisom ciężkiego, nieustępliwego, narażonego na ciągłe represje życia rewolucjonisty współczesnego. Tworzenie nowej topiki, topiki rewolucyjnej, jest wyrazem poszukiwania literackiej symboliki dla problematyki rewolucji, natomiast dokonywana przez literaturę rewolucyjną reinterpretacja toposów antycznych i biblijnych stanowi próbę stworzenia tradycji dla idei rewolucji.

Mgr Zygmunt Ziątek wygłosił referat *„Za wolność waszą i naszą" — literacka historia idei*. Za podstawę tej idei autor uznał opozycję: uniwersalizm—rodzimość (jej inne warianty historyczne: postęp—zacofanie, niewola—suwerenność, kosmopolityzm—narodowość). Opozycja ta nie istnieje jeszcze w czasach powstania kościuszkowskiego, jakobiński nurt insurekcji utożsamia cele narodowe i uniwersalne w imię naturalnych praw człowieka. Taka interpretacja idei przejęta zostanie potem przez legiony i publicystykę pierwszego okresu powstania listopadowego oraz — w łonie

Towarzystwa Demokratycznego Polskiego — przez Jana Czyńskiego. Opozycja rodzime—uniwersalne pojawia się w drugim okresie powstania i wiąże się z dokonanym przez romantyzm przeformułowaniem prawa natury na prawo narodów. Po powstaniu hasłu towarzyszy przekonanie, że wolność jest ideą polską, historia Polski — historią wierności idei uniwersalnej, a posłannictwem — przekazanie tej idei narodom Europy. Tak głosi Mickiewicz w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*; w „Trybunie Ludów" ideę wolności uzna już za francuską. Wokół pytań o znaczenie wyzwolenia Polski dla narodów Europy i o formy praktycznej współpracy z ruchami społecznymi innych krajów toczą się spory ideowe i polityczne okresu 1831—1848.

W referacie *Lekcja rewolucji. O znaczeniu rewolucji 1905 r. w procesie historycznoliterackim* mgr Tomasz Burek podjął nową próbę syntetycznego oglądu literatury polskiej początków XX wieku. Za jej datę przełomową uznał rok 1905; jest on nie tylko wewnętrzną cezurą rozwoju literatury Młodej Polski i jego znaczenie polega nie tylko na powrocie problematyki narodowej i społecznej. Zjawiska literackie tego okresu zapowiadają już całkowitą odmianę młodopolskiej poetyki. Około 1905 r. coraz częściej pojawiają się postawy katastroficzne, obrazy rozpadu świata i przeczucia kryzysu dotychczasowych wartości. Dostrzegalny w literaturze regres tendencji realistycznych tłumaczył autor rezygnacją z wydawania obiektywnych sądów wartościujących w obliczu — związanego z sytuacją rewolucyjną — kryzysu kultury. Nasilenie nurtu ekspresjonistycznego uznał za próbę wyrażenia nowego i niezwykłego doświadczenia historycznego — doświadczenia rewolucji. W sytuacji, kiedy literatura nie potrafi stworzyć spójnej i konsekwentnej wizji świata, funkcję tę przejęły formy publicystyczne, one dostarczają najpełniejszego obrazu ówczesnej sytuacji intelektualnej. Wydarzenia rewolucyjne r. 1905 odsłoniły przed kulturą polską prawdziwy układ sił społecznych i sprzeczności klasowe, pozwoliły zrozumieć, że walka narodowa i rewolucja łączą się nierozdzielnie, a proletariat jest bojownikiem o wolność narodową. Rok 1905 otwiera wiek XX w literaturze polskiej, stawiając przed nią problemy kluczowe dla współczesności: problemy rewolucji socjalistycznej, związku kultury nowoczesnej z rewolucją i proletariatem.

Wystąpienie mgra Burka wywołało szeroką dyskusję, w której większość głosów kwestionowała jego generalną tezę. Prof. dr Kazimierz Wyka stwierdził, że nie można uzasadnić przełomowości jakiegoś momentu historycznego odwołując się tylko — jak zrobione to było w referacie — do głosów jego uczestników, należałoby skonfrontować je z głosami towarzyszącymi innym ważnym momentom historycznym epoki. Określona epoka historycznoliteracka — argumentował dalej — kończy się wtedy, kiedy zaczyna następna, rok 1905 nie był początkiem żadnej nowej epoki w literaturze polskiej, nie nastąpiła też wówczas zmiana „warty pokoleniowej", która zawsze zbiega się z datami przełomowymi w procesie literackim. Doc. dr Roman Zimand wyraził wątpliwość, czy wypowiedzi publicystyczne uznać można za świadectwo przemian świadomości literackiej, czy w badaniu literatury można przyznać im taką doniosłość, jak uczynił to referent; publicystyka tworzy bowiem wizję świata równorzędną do tej, którą proponuje literatura, ale zarazem w istotny sposób od niej różną. Doc. dr Ryszard Przybylski dowodził, że rok 1905 nie mógł być faktem przełomowym w procesie historycznoliterackim, ponieważ nie nastąpiła po nim żadna zmiana formacji społeczno-politycznej, zmiana, która by stawiała wobec literatury polskiej nową problematykę; pod tym względem rola roku 1918 jest znacznie bardziej doniosła. Wreszcie dr Zbigniew Żabicki zauważył, że referat mówi nie o tym, jaka była literatura około r. 1905, lecz raczej — jaka w ówczesnej sytuacji rewolucyjnej być powinna. Obrachunki z rewolucją zaczynają się w literaturze polskiej dopiero

po r. 1918 i dokonywane są przez *Przedwiośnie*, powieści Kadena i literaturę lewicową.

Referat mgra Zbigniewa J a r o s i ń s k i e g o *Awangarda i rewolucja* poświęcony był wpływowi rewolucji na świadomość polskiej literatury awangardowej lat dwudziestych XX w. — przede wszystkim na świadomość futuryzmu. Punktem wyjścia dla wczesnych programów sztuki awangardowej w Polsce jest przekonanie o wielkiej przemianie społecznej, dokonującej się aktualnie i związanej z rozwojem cywilizacji technicznej; odzyskanie niepodległości umożliwia Polsce włączenie się w nurt tej przemiany i budowę nowoczesnej kultury narodowej. Kierunek tego procesu wyznaczają rewolucyjne wydarzenia europejskie oraz wystąpienie zorganizowanego proletariatu; celem zaś jego jest powstanie społeczeństwa robotników-wytwórców. Futuryzm głosi utopijną koncepcję nowej sztuki przeznaczonej dla przyszłego społeczeństwa: sztuki kolektywnej, zrośniętej z życiem społecznym i przeciwstawiającej się samorepresji człowieka współczesnego. W poezji futurystycznej rewolucja jest zburzeniem świata gotowego, jest zdobywaniem wolności drogą buntu przeciw wszelkiemu ładowi społecznemu, który musi być terrorem. Polemizując z ambiwalentnym obrazem proletariatu (bo zawierającym zarówno świadomość, że jest on nową siłą historii, jak i obawę przed zagładą, którą spowodować może rewolucja), jaki przyniosła literatura po r. 1905, futuryzm tworzy apologię proletariatu; we wspólnym marszu w przyszłość tłum robotników zamienia się w kolektyw nowych budowniczych życia, niosących światu nie zagładę, ale „nowinę".

Drugi zakres problematyki poruszanej na konferencji — problemy związków między literaturą polską i radziecką w XX w. — zainicjował referat doc. dra Zbigniewa B a r a ń s k i e g o *Sprawy polskie w rosyjskiej literaturze radzieckiej*. Autor omówił tematykę polską oraz aluzje i odwołania do spraw Polski w literaturze radzieckiej okresu międzywojennego. W latach wojny polsko-radzieckiej obraz Polski, jaki kształtuje poezja radziecka, jest plakatowo uproszczony; agitując do obrony kraju, widzi ona w państwie polskim reprezentanta sił kontrrewolucyjnej interwencji. Równocześnie literatura radziecka wyraża solidarność z walką społeczną robotników polskich i kieruje do nich hasła internacjonalizmu proletariackiego. W okresie późniejszym literatura radziecka często krytykuje sanacyjną rzeczywistość polską — posługując się karykaturalnym wyjaskrawieniem, wskazuje na jej sprzeczności klasowe, policyjne metody rządzenia, wewnętrzne konflikty burżuazyjnego państwa.

Dwa referaty: doc. dra Wiktora C h o r i e w a (Moskwa) *Radziecko-polskie związki literackie w latach dwudziestych i trzydziestych* oraz doc. dra Mariana S t ę p n i a *Związki polsko-radzieckie w sferze programów literackich i krytyki literackiej lat 1918—1939*, poruszały tę samą problematykę i odwoływały się do podobnego materiału.

Doc. Choriew, wychodząc od postulatu, aby polsko-radzieckie związki literackie traktować nie jako zespół zależności i wpływów, lecz jako fragment zjawiska kontaktu między dwoma samodzielnie rozwijającymi się literaturami, przedstawiał główne kierunki zainteresowań literaturą i krytyką radziecką w rewolucyjnej literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Referent wskazał dwie linie zainteresowań we wczesnych latach dwudziestych: jedną reprezentuje publicystyka Józefa Hempla, Antoniny Sokolicz i Witolda Wandurskiego, przejmująca doktrynę Proletkultu i RAPP-u oraz właściwą im negację dorobku kulturalnego przeszłości i wąskie rozumienie partyjności literatury; drugą — Władysław Broniewski. Analizując artykuły poety i materiały jego archiwum, Wiktor Choriew zwrócił uwagę na obcość postawy Broniewskiego wobec jakiegokolwiek schematyzmu i wulgaryzacji postulatu klasowości. Broniewskiego interesuje całość zjawisk literatury radzieckiej, szuka

w niej wybitnych indywidualności artystycznych i nowatorstwa ideowego. Następnie referent scharakteryzował związek krytyki literackiej „Dźwigni" i „Miesięcznika Literackiego" z głoszonymi przez „LEF" postulatami literatury faktu.

Marian Stępień wyróżnił trzy fazy związków polsko-radzieckich w zakresie programów literackich, odpowiadające zarazem w dużym stopniu fazom rozwoju polskiej literatury lewicowej w okresie międzywojennym. Krytyka pierwszej połowy lat dwudziestych na łamach „Kultury Robotniczej" i „Nowej Kultury" formułuje — pod wpływem Proletkultu — postulaty literatury związanej z klasą robotniczą, wyrażającej jej przeżycia i do niej adresowanej. W drugiej połowie lat dwudziestych i na początku trzeciego dziesięciolecia „Dźwignia" i „Miesięcznik Literacki" przejmują głoszony przez „LEF" i „Nowyj LEF" program literatury faktu; stwierdzając kryzys form fabularnych, przeciwstawiają im reportaż i gatunki dokumentalne. Zainteresowanie literaturą faktu przekracza wówczas krąg krytyki lewicowej, przejawia się również w popularności pamiętników (wydania pamiętników chłopów, bezrobotnych, emigrantów) oraz w działalności grupy Przedmieście. Od początków lat trzydziestych rozpoczyna się krytyka programu literatury faktu, wiąże to się z wystąpieniem nowego pokolenia marksistów polskich (jego głównym przedstawicielem jest Fik) oraz z przemianami zachodzącymi w literaturze radzieckiej, prowadzącymi do proklamowania realizmu socjalistycznego na Zjeździe Pisarzy Radzieckich w roku 1934. Dyskusje literackie lat trzydziestych są poszukiwaniem nowej formuły realizmu, poszukiwaniem literatury, która potrafiłaby stworzyć wizję scalającą świat rozbity na atomy. Dyskusje te, przerwane wojną, kontynuowane będą w pismach literackich lat 1945—1948.

Praca mgr Tamary Agapkiny (Moskwa) *Literatura polska w Związku Radzieckim w latach dwudziestych i trzydziestych* była drugim referatem reprezentującym na Sesji badania radzieckie. Recepcja literatury polskiej w latach dwudziestych w ZSRR — dowodziła autorka — związana była z programem oświatowo-wychowawczym państwa radzieckiego. Publicystyka literacka zwracała uwagę na zawartą w twórczości Tetmajera i Orzeszkowej problematykę społeczno-obyczajową, a w poezjach Konopnickiej — protest przeciw niesprawiedliwości społecznej i krytykę ustroju kapitalistycznego. W utworach Struga, Daniłowskiego i Niemojewskiego wydobywano walory rewolucyjne. Najbardziej znanym w ZSRR pisarzem polskim był Stefan Żeromski, którego utwory miały w omawianym dwudziestoleciu 24 rosyjskie wydania, dostarczając radzieckiemu czytelnikowi najpełniejszego obrazu Polski. Na temat ideowych i artystycznych wartości literatury polskiej wypowiadali się Łunaczarski, Gorki i Krupska. Dzieła pisarzy polskich znajdowały się również w bibliotece Lenina, były tam m. in. książki Mickiewicza, Sienkiewicza i Żeromskiego. Literatura polska należała w latach dwudziestych — po francuskiej, niemieckiej, angielskiej i amerykańskiej — do najpopularniejszych. Jej obraz uległ uproszczeniu dopiero w latach trzydziestych.

W dyskusji dr Wiwiana Witt (Moskwa) nakreśliła sylwetkę naukową rosyjskiego slawisty i polonisty prof. Aleksandra Jacimirskiego, a prof. dr Grigorij Werwes z Kijowa omówił dzieje wychodzącego w ZSRR w czasie wojny czasopisma polskiego „Nowe Widnokręgi".

Uczestnicy Sesji otrzymali ponadto osiem powielonych komunikatów poruszających bardziej szczegółowe kwestie związane z tematem obrad: Floriana Nieuważnego *Recepcja Majakowskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Franciszka Sielickiego *Recepcja Gorkiego w Polsce międzywojennej*, Zygmunta Zbyrowskiego *Władysław Broniewski — tłumacz poetów radzieckich*, Władysława Piotrowskiego *Imażynizm rosyjski i jego recepcja w Polsce*, Mariana

Rawińskiego *Poeta i rewolucja: „Pieśń o głodzie" Jasieńskiego wobec „Obłoku w spodniach" Majakowskiego*, Jerzego Faryno *O przekładach Tuwima z poetów radzieckich*, Feliksy Lichodziejewskiej *Broniewski a literatura rosyjska w dwudziestoleciu międzywojennym* oraz Mariana Płacheckiego *Retoryka rewolucji. Techniki literackiej perswazji w prozie polskiej poświęconej wydarzeniom 1905—1907 r.*

Zbigniew Jarosiński

VI KONGRES

MIĘDZYNARODOWEGO STOWARZYSZENIA LITERATURY PORÓWNAWCZEJ (AILC)

(Bordeaux, 31 sierpnia — 5 września 1970)

Kongres odbył się w budynkach Uniwersytetu wzniesionych niedawno na terenie gminy Talence, o kilka kilometrów od centrum miasta. Usytuowanie obrad w szczerym polu o wymownej nazwie Campus, z perspektywą lasów sosnowych na południu i rozległych winnic na północy, jak to określił organizator Kongresu Robert Escarpit, pociągnęło oczywiście dla uczestników pewne niedogodności. Mimo to wypada tę inicjatywę uznać za szczęśliwą, gdyż mieszkając w znacznej większości w domach akademickich i korzystając na miejscu z akademickich punktów wyżywienia, kongresiści mieli sposobność do częstych spotkań i rozmów, nieraz cenniejszych od samych obrad i posiedzeń.

Tradycyjna organizacja Kongresu: 120 dwudziestominutowych komunikatów i 19 czterdziestominutowych referatów w ciągu pięciu dni, ze skromną rezerwą czasu na dyskusję i wynikającą z natury tego zagęszczenia koniecznością częstej zmiany sal (w szczytowych wypadkach odbywało się jednocześnie siedem posiedzeń), wywołała sprzeciwy niektórych uczestników. Proponowano na przyszłość przedłożenie powielonych tekstów referatów i zapewnienie w ten sposób okazji do szerszej dyskusji. Postulat ten — już nie po raz pierwszy — zrealizowały niektóre delegacje, np. radziecka, która oddała do dyspozycji słuchaczy broszurę zawierającą streszczenia wszystkich referatów, pt. *VIe Congrès de l'A. I. L. C. Bordeaux 1970. Résumés des Communications* (Léningrad 1970); także poszczególni referenci przywieźli drukowane odbitki swych referatów, jak I. C. Chițimia (Bukareszt), *L'Évolution du type de la fable ésopique dans les littératures européennes* (1970), lub profesor Uniwersytetu w Bordeaux, G. Turbet-Delof, który po prostu w formie fotokopii udostępnił swój ciekawy, opatrzony cenną bibliografią referat na temat stosunków literackich między Afryką i Europą. Niezależnie od powyższych uwag trzeba uznać za nierealne znaczniejsze modyfikacje trybu obrad przy tej liczebności uczestników Kongresu. Zgromadził on 400 osób reprezentujących 32 narodowości i 26 różnych języków. Większość uczestników życzyła sobie przedstawić wyniki własnych badań; nieraz zresztą wygłoszenie referatu było warunkiem wyjazdu za granicę. A tymczasem nie tyle wertowanie drukowanych referatów jako podstawy do dyskusji, ile ograniczenie ilości odczytów mogłoby wzbogacić dyskusję kosztem indywidualnych wystąpień i w ten sposób sytuację uzdrowić.

Dwa główne tematy Kongresu: „Literatura a społeczeństwo" i „Literatury świata śródziemnomorskiego", podzieliły referaty i dyskusje w stosunku 87 : 27, z tym że nadto 9 referatów poświęcono zagadnieniom afro-europejskim, a 14 — stosunkom

między Wschodem i Zachodem. By wyczerpać sprawy statystyki, dodajmy, że Kongres w Bordeaux dokonał także modyfikacji w składzie uczestników, co się zarysowało już na poprzednim Kongresie w Belgradzie (1967): w miejsce dawnego zmajoryzowania przez naukowców zachodnich notowano ostatnio 33% uczestników z krajów socjalistycznych wobec 35% amerykańskich. Niektóre delegacje krajów socjalistycznych imponowały doborowym i licznym składem.

Delegacji radzieckiej przewodniczył akademik M. P. Aleksiejew, światowej sławy uczony z Leningradu, doktor *honoris causa* Uniwersytetu w Bordeaux; spośród liczącej 20 osób delegacji węgierskiej wybrano przewodniczącego Stowarzyszenia Literatury Porównawczej na najbliższą kadencję, w osobie I. Sötera (Budapeszt). Licznie wystąpili Rumuni, Bułgarzy, Jugosłowianie, mniej licznie Słowacy. Polskę reprezentowali H. Markiewicz (Kraków) i pisząca te słowa, obok kilku Polaków z emigracji, jak T. Domaradzki (Montreal) lub Z. Markiewicz (Nancy). Kongres uświetnili swoją obecnością dwaj wybitni uczeni, W. P. Friederich (Północna Karolina) i M. Bataillon (Paryż). Brali oni czynny udział w posiedzeniach, nie wygłosili jednak referatów, podobnie jak znany badacz baroku J. Rousset (Genewa).

Przewaga referatów z obrębu tematu pierwszego wiązała się w naturalny sposób z zainteresowaniami ośrodka organizującego Kongres: R. Escarpit, autor licznych studiów i publikacji z zakresu socjologii literatury, kieruje w ramach Uniwersytetu w Bordeaux Instytutem Literatury i Techniki Artystycznej dla Mas (Institut de Littérature et de Technique Artistique de Masse), który ogłasza studia takiego typu, jak *Atlas czytelnictwa w Bordeaux*, *Czytelnictwo w Akwitanii*, *Lektura bierna i czynna*. Skądinąd temat „Literatura a społeczeństwo" został znacznie rozszerzony przez podtytuł „Problemy struktury i komunikacji" (tj. przekazu), co oczywiście przyniosło w efekcie duże zróżnicowanie referatów, w wielu wypadkach luźno tylko związanych z socjologią w ścisłym sensie słowa. Niemniej nasuwa się uwaga, że dyskutowany przed laty tzw. kryzys komparatyzmu nie został całkowicie przezwyciężony, skoro tematyka obrad komparatystycznych w tak znacznej mierze zahacza o dziedzinę innej nauki — socjologii.

Kongres w Bordeaux poinformował o przebiegu prac nad dwiema inicjatywami, podjętymi jeszcze w Utrechcie (1961) i we Fryburgu szwajcarskim (1964), a mianowicie nad *Międzynarodowym słownikiem terminologii literackiej* i nad *Porównawczą historią literatur europejskich*, począwszy od renesansu. Pierwsze z tych przedsięwzięć realizuje ośrodek w Bordeaux (R. Escarpit, A. Boisson) przy udziale 400 uczonych różnych narodowości. *Słownik* ma objąć 500 terminów, z czego opracowano już 200, w dwu częściach: technicznej (etymologia, semantyka i odpowiedniki znaczeniowe w ośmiu językach, poza francuskim) oraz krytycznej, do której przygotują specjaliści krótkie artykuły o każdym terminie.

Organizację i redakcję *Porównawczej historii literatur europejskich* objęła grupa uczonych węgierskich pod kierunkiem G. M. Vajdy. Zasadą kompozycyjną tego wielkiego kompendium mają być epoki historyczne i tzw. prądy kulturalne, traktowane w przekroju europejskim. Na marginesie tej pożytecznej inicjatywy warto zanotować trafne uwagi, w których W. M. Żyrmunski (Leningrad) motywuje konieczność wciągnięcia średniowiecza w obręb prac komparatystycznych — właśnie z racji Kongresu w Bordeaux mogliśmy się zapoznać z jego stanowiskiem sprecyzowanym we wspomnianej już publikacji radzieckiej, mimo że stan zdrowia nie pozwolił autorowi przybyć na obrady. Wypada zatem żałować, że okresy przedrenesansowe nie zostały objęte programem *Porównawczej historii literatur europejskich*. Przewidziano jej 30 tomów; poza Budapesztem udział w pracach przygotowawczych zgłosiły: Kanada, Stany Zjednoczone, Rumunia i Czechosłowacja.

Zgodnie z tradycją (Florencja, Chapel Hill, Utrecht, Fryburg, Belgrad) referaty i komunikaty wygłoszone na Kongresie ukażą się w zbiorowej publikacji, lecz — co zrozumiałe — będziemy musieli poczekać na ten tom. Z drugiej strony, nie sposób oczywiście omówić w całości tych licznych wystąpień o bardzo nieraz odmiennej tematyce i różnej też wartości naukowej. Z plenarnych posiedzeń przypomnijmy odczyty M. P. Aleksiejewa, R. Escarpita, H. Markiewicza i R. Welleka.

M. P. Aleksiejew przedstawił zagadnienie tzw. wielojęzyczności, podkreślając brak jednolitego kryterium dla tego terminu w obecnych ożywionych badaniach nad jego treścią pojęciową. Uwydatnił szczególnie rolę tego zagadnienia w literaturach takich krajów, jak Belgia, Holandia, Szwajcaria, Hiszpania, Ameryka Łacińska, a przede wszystkim Związek Radziecki. Omówił poezję dwujęzyczną rosyjskich pisarzy XVIII i XIX w. piszących po francusku i po niemiecku, przypomniał *Wojnę i pokój*, utwór, którego bohaterowie wyrażają się niemal w równej mierze po rosyjsku i po francusku. Postulatem referenta było wszechstronne zbadanie zjawiska bilingwizmu i plurilingwizmu w literaturze pod kątem historycznym i społecznym.

R. Escarpit w referacie *Le Littérature et le social* dokonał przeglądu różnych dziedzin (socjologia książki, psychosocjologia lektury, socjologia dzieła literackiego) i metod badawczych dotyczących relacji literatury i społeczeństwa, uwydatniając pierwszoplanowe znaczenie marksizmu i strukturalizmu; zwrócił też uwagę na zmienność pojęcia i zakresu literatury oraz wielostronne konsekwencje „rewolucji książki" i roli masowych środków przekazu w kulturze współczesnej.

H. Markiewicz w referacie pt. *Marksistowskie teorie społecznego zróżnicowania literatury* stwierdził, iż dzisiejszej ewolucji badań nad literaturą towarzyszy wzrastająca świadomość znaczenia teorii marksistowskiej, że jednak zasady tej teorii, jej historyczne przemiany, jej osiągnięcia i niedociągnięcia znane są na Zachodzie jedynie fragmentarycznie. Stąd liczne nieporozumienia, a także potrzeba przedstawienia sprawy w jej całościowym aspekcie. Uczynił to autor charakteryzując deformacje takie, jak tzw. wulgarny socjologizm lub wulgarny demokratyzm, by przedstawić w końcu dzisiejsze pozycje marksistowskich badaczy literatury. Sztywne rozgraniczenia zastąpiono dialektycznym ujęciem relacji między podziałem społeczeństwa na klasy społeczne a wielokształtnością literatury. Społeczne zróżnicowanie literatury w sensie genetycznym i ekspresywnym nie odpowiada w pełni zróżnicowaniu stylu utworów, mimo niewątpliwego znaczenia określonych sił społecznych dla powstawania wielkich prądów i rodzajów literackich. Społeczna systematyzacja winna służyć typologii, a nie klasyfikacji. Tak wyróżnione społeczne kategorie (typy) literatury stanowią teoretyczne modele służące do uświadomienia pewnych prawidłowości, które z kolei pozwalają na bardziej ekonomiczny opis zjawisk literackich i właściwe ich usytuowanie.

R. Wellek przedstawił swój pogląd na współczesny kryzys historii literatury, opowiadając się — na przekór tematyce kongresowej — za metodą immanentną badań literackich.

Wśród komunikatów przedstawionych w komisjach znalazł się niejeden o pierwszorzędnym znaczeniu. Do takich trzeba zaliczyć świetny referat R. Mortier (Bruksela) *Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'Ancien Régime*, w którym zanalizował anonimową powieść francuską pt. *Margot la ravaudeuse* i porównując dzieje bohaterki z analogicznymi postaciami XVIII-wiecznej powieści obyczajowej angielskiej, subtelnie wykazał odmienność społecznego zaangażowania autora powieści francuskiej w stosunku do całkowicie amoralnego i cynicznego „optymizmu" pisarzy angielskich.

Ukoronowaniem wieloletnich odkrywczych studiów nad dramatem hiszpańskim

Złotego Wieku o tematyce słowiańskiej był wykład N. I. Bałaszowa (Moskwa) *Aspekty socjologiczne pojęcia systemu związków w literaturze porównawczej.* Autor wkroczył tu na teren teorii literatury, proponując model struktur tego typu dramatów. Wyróżnił *systema exterius* (SE), *systema interius* (SI) i w wyniku ich połączenia — *systema coniunctum* (SC). W SE występuje umyślne niedostrzeganie różnic wyznaniowych, pomijanie milczeniem ujemnych stron życia społecznego w krajach słowiańskich tego czasu, przemilczanie konfliktów polsko-rosyjskich lub przekonanie, że właśnie w krajach słowiańskich istnieją warunki dla „wielkiej rewolucji". Trzeba dodać, że autor uprzednio udowodnił, iż tych „pomyłek" nie można składać na karb braku informacji o Słowiańszczyźnie w Hiszpanii w. XVII, a więc, iż są one świadomie przyjętą konwencją. System ten był zdeterminowany przez system wewnętrzny (SI), zakładający świadomość grożącego Hiszpanii upadku, kryzys wartości renesansowych i niechęć do panujących jako do odpowiedzialnych za taki stan rzeczy, stwarzanie utopii i wiarę w nią bez względu na rzeczywistość, współistnienie gorącego patriotyzmu i naiwnego uniwersalizmu, pragnienie podporządkowania religii rozsądkowi i tolerancji. Te zespolone systemy, z małymi wyjątkami, występują w dramatach hiszpańskich o słowiańskiej tematyce i wytyczają ramy dla intrygi fabularnej. Zależność SE od SI uważa Bałaszow za prawo uniwersalne literatury porównawczej.

Nie mniej oryginalne w ujęciu były interesujące referaty A. Jelistratowej (*O typologii „Komedii ludzkiej" Balzaka i „Martwych dusz" Gogola*) oraz B. Reizowa, który finezyjnie rozgraniczył zasięg ewentualnych wzorów Zoli i Schillera w koncepcji *Braci Karamazow.*

Obok tych referatów, dla których punktem wyjścia była literatura rosyjska lub tematyka słowiańska w obcych literaturach, a które zdążały ku teoretycznym uogólnieniom, zwróciło uwagę wiele innych, mimo bardziej tradycyjnej metody badań. Poprawny w strukturze i ciekawy w treści był komunikat rumuńskiego polonisty J. C. Chițimia o ewolucji typu bajki Ezopa w literaturach europejskich, ze znacznym uwzględnieniem bajki polskiej. Referat M. Bobrownickiej (Kraków) o literaturach słowiańskich na pograniczu wpływów cywilizacji łacińskiej i bizantyjskiej, chwalony za syntetyczne spojrzenie na całość zagadnienia, został przyjęty (pod nieobecność autorki) z zainteresowaniem i z uznaniem. T. Domaradzki (Montreal) przypomniał problematykę Norwida na tle polskiej poezji emigracyjnej. N. Pribić (Floryda) mówił o renesansie i baroku Dubrownika w kontekście literatur śródziemnomorskich. J. A. Prado Coelho (Lizbona) przedstawił pionierską rolę czasopisma „Orpheu" dla pokolenia r. 1915 w Portugalii. M. Dubois (Liège) wybrał temat z pogranicza socjologii i prasoznawstwa, charakteryzując na podstawie rubryk „Paris-Match" wzorzec nowoczesnego bohatera: aktor, tancerz, pieśniarz itp. Zagadnienie twórczego współudziału odbiorcy z danym utworem literackim powracało w referatach M. Strzałkowej (Kraków) i M. Naumanna (Berlin). Ze sfery stosunków francusko-afrykańskich pouczający i wzorowo jasny był komunikat G. Turbot-Delof (Bordeaux). To nieco chaotyczne wyliczenie wybranych referatów oddaje różnorodność tematyki i jej rozpiętość, na przestrzeni 400 lat literatury światowej widzianej pod najróżniejszymi aspektami.

Kongres urozmaicono zwiedzaniem XVIII-wiecznego Bordeaux, zapoznano nas także z jego osiągnięciami i perspektywami rozwojowymi. Wysłuchaliśmy koncertu, obejrzeliśmy plantacje winorośli (wraz z degustacją), uczestniczyliśmy w różnych spotkaniach towarzyskich, pokazano nam wystawę malarstwa.

Co trzy lata organizowane kongresy Międzynarodowego Stowarzyszenia Literatury Porównawczej zasługują z całą pewnością na większe zainteresowanie naukowców polskich, polonistów i neofilologów, skoro brak nam wyspecjalizowanych kom-

paratystów. Nasz niewystarczający udział znalazł w Bordeaux symboliczne odbicie: obok imponującego szeregu flag narodowości uczestniczących w Kongresie — przejawem internacjonalnej serdeczności gospodarzy była niewątpliwie tablica z napisami powitalnymi, zdobiąca gmach Wydziału Filologicznego, na której blisko początku, niemal na honorowym miejscu znalazł się napis mający uchodzić za polski: cóż, kiedy mowę naszą zniekształcono w niemiły sposób („Życzymi dobrego przybicia"), za co oczywiście trudno winić gospodarzy, bo nic o nas bez nas... W zestawieniu z dynamizmem innych krajów socjalistycznych nasz ograniczony udział w pracach organizacyjnych, w referatach oraz w pracach zbiorowych Stowarzyszenia budzi smutne refleksje. Oby nas było więcej na następnym spotkaniu, w roku 1973.

Maria Strzałkowa

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 1

MAXIME HERMAN

(15 października 1888 — 21 stycznia 1970)

Polonistyka we Francji — ilościowo nieliczna — poniosła ostatnio dotkliwą stratę przez śmierć Maxime'a Hermana.

Zasłużony profesor i dziekan wydziału Lettres et Sciences Humaines w Lille przebył długą drogę, zanim stał się jednym z czołowych polonistów francuskich. Zaczął mianowicie swą karierę między dwiema wojnami jako germanista. Wcześnie osiągnięta agregacja z niemieckiego otworzyła mu wstęp na uniwersytet, tym razem już jako wykładowcy. Jednakże silne zainteresowanie krajami naówczas we Francji „egzotycznymi", jak Polska i ZSRR, sprawiło, że stosunkowo szybko polski i rosyjski stały się główną dziedziną jego dodatkowych studiów.

Najpierw dwujęzyczna twórczość Przybyszewskiego zaciekawiła młodego germanistę. W rezultacie wybrał on tego pisarza jako temat swej pracy doktorskiej (*doctorat d'État*). Teza *Un Sataniste polonais, Stanislas Przybyszewski* (Paris 1939) ukazała się w serii dzieł wydawanych pod egidą Institut Français de Varsovie. Nie jest to monografia, raczej zarys bio- i monograficzny, urywający się z rokiem 1900, gdy „Stasinek", po latach sukcesów niemieckich i po burzliwym apostolstwie „nagiej duszy" w Krakowie, opuszcza to miasto, kończąc „górny i durny" okres swej twórczości. Biografia przeplata się z analizą dzieł Przybyszewskiego. Autor, daleki od hagiografii, ukazuje bogactwo psychiki artysty żyjącego emocjami, posługującego się kolejno dwoma językami, lecz nie mogącego wyjść poza ramy, dość wąskie, swej osobowości. Inteligentna popularyzacja pisarza, zapomnianego w Niemczech, a nie znanego we Francji, jest pozycją bibliograficzną, która do dziś nie straciła wartości.

Profesor Herman przedłużył swe zainteresowania polskim satanistą na tezę dodatkową, *Dostoievski et Przybyszewski*, kreśląc paralelę między dwoma pisarzami.

Uczony, zainteresowany początkowo Przybyszewskim, rozszerzył zasięg swych studiów na całość naszej literatury, a niebawem i na rusy-

cystykę. Bezsprzecznie trzeba było olbrzymiego wysiłku umysłowego, by objąć tereny tak rozległe i wówczas mało znane we Francji. Profesor Herman, świadom ogromu zadania, przez długie lata pogłębiał swą znajomość Słowiańszczyzny, chłonąc imponujący zasób nowych dlań wiadomości. A przecież w okupowanej Francji okres drugiej wojny światowej nie sprzyjał tego rodzaju studiom. W rezultacie, skazany w pełni sił twórczych nie tyle na milczenie, co na rozbudowywanie swego warsztatu, polonista z Lille pozostawił stosunkowo skromny dorobek naukowy.

Przygotowując się bardzo sumiennie do wykładów, które po wojnie objęły jeszcze dziedzinę rusycystyki, przeżywającej od r. 1945 niebywały rozkwit we Francji, Maxime Herman poświęcił główny swój wysiłek pracy pedagogicznej. Książka *Vladimir Soloviev, sa vie et ses ouvres* (Paris 1947) jest dowodem stopniowego przechodzenia od polonistyki ku rusycystyce — świadczą o tym również przekłady dzieł Bierdiajewa i Sołowiowa na francuski.

O ile mi wiadomo, w latach 1945—1961 profesor Herman przerwał milczenie w zakresie polonistyki dwa razy, publikując w zeszycie mickiewiczowskim „Revue des Sciences Humaines" (t. 80 ⟨1955⟩) 15-stronicowy artykuł na temat wielkiego poety; w czerwcu 1961 dołączył do wypowiedzi innych specjalistów swoją notę informacyjną o autorze *Króla-Ducha*: *Słowacki, sa vie, son oeuvre* (t. 102 tegoż pisma).

Dopiero po przejściu na emeryturę (w r. 1959) profesor Herman zdołał wydać swe *opus magnum*, ponad 800 stronic liczącą księgę: *Histoire de la littérature polonaise. (Des origines à 1961)* (Paris 1963, Nizet).

W kilku recenzjach w języku francuskim i polskim (m. in. na łamach „Pamiętnika Literackiego") zajmowałem się wówczas oceną dzieła. Sformułowane wtedy uwagi, bynajmniej nie ukrywające widocznych wad omawianego obrazu literatury polskiej, pozwalają mi raz jeszcze osądzić, *sine ira et studio*, wartość tej pierwszej poważnej próby przedsięwziętej przez francuskiego uczonego.

Wydaje mi się, że profesor Herman padł w dużym stopniu ofiarą sugestyj wydawcy. Starsza literatura (w szczególności XVI i XVII w.) została potraktowana po macoszemu. Mianowicie dość częste we Francji coraz bardziej wyczerpujące omawianie dorobku literackiego w miarę zbliżania się do nowszych czasów — zwichnęło jaskrawie kompozycję książki. Ograniczono do minimum wagę dwóch niezwykle charakterystycznych okresów naszej literatury: odrodzenia i baroku sarmackiego. W sumie literatura polska do w. XVIII włącznie objęła 114 stron (na 640). Romantyzm i pozytywizm znalazły w Hermanie historyka na ogół dobrze poinformowanego i, mimo kartezjańskiego chłodu uczuciowego

(jeśli idzie o wieszczów), życzliwego. Najlepsze są chyba strony poświęcone dwom Wielkopolanom: Przybyszewskiemu i Kasprowiczowi. Natomiast im bliżej współczesności, tym częściej oceny autora budzą zastrzeżenia, zwłaszcza że nie uchronił się od powtarzania i nie mógł orientować się należycie w obfitej twórczości pierwszego piętnastolecia powojennego, traktowanego „taryfą ulgową" również w obszernym aneksie (około 200 stron).

Niemniej — była to pierwsza we Francji próba ujęcia całości literatury polskiej i chociażby z tego powodu zaskarbiła wdzięczność czytelników, którym do dziś oddaje usługi.

Odznaczony Krzyżem Oficerskim „Polonia Restituta" nestor polonistów francuskich, przypominający twórczość i sylwetkę Przybyszewskiego w chwili gdy europejska sława tego „*geniale Pole*" przebrzmiała chyba bez echa, autor kilku wartościowych studiów, popularyzator historii literatury polskiej, a przede wszystkim uczony dający jako profesor i długoletni dziekan dowody swego głębokiego, bezinteresownego przywiązania do Polski, zasługuje na życzliwe wspomnienie.

Gdy w miesiącu maju 1970 na dorocznym zebraniu slawistów francuskich prezes Stowarzyszenia, prof. Portal, poinformował obecnych o zgonie Maxime'a Hermana, okazało się, że nawet najbliżsi koledzy z Lille nie znali dokładnej daty jego śmierci. Niezwykłej skromności uczony odszedł cicho, niczym „sternik duchami napełnionej łodzi".

Zygmunt Markiewicz

ROMAN INGARDEN

(5 lutego 1893 — 14 czerwca 1970)

Z wielkimi umysłami obcujemy zazwyczaj poprzez ich dzieła, lecz niekiedy dane nam jest zetknąć się z nimi osobiście i korzystać z promieniującej z nich siły w sposób bezpośredni. Wszystkim, którzy znali profesora Romana Ingardena i współuczestniczyli w jego pracy naukowej, którzy słuchali jego wykładów czy też prowadzili z nim rozmowy teoretyczne, pozostanie niezatarte doznanie, iż w życiu naukowym spotkała ich wielka, wspaniała przygoda. W przypadku Krakowa grono młodych filozofów i teoretyków literatury miało możność nie tylko zwracać się do Profesora jako do mistrza, lecz także słyszeć z ust jego wyraz „uczeń", który przez Ingardena zawsze był wymawiany z odcieniem ciepła i swoistej dumy, z poczuciem odpowiedzialności za człowieka, który wkraczał do rodziny filozofów.

Ingarden miał za sobą 40 lat pracy profesorskiej, wydał drukiem przeszło 200 pozycji [1], a jednak nigdy nie przestał uzupełniać swojej wiedzy — zwłaszcza w zakresie tych nauk szczegółowych, które stanowiły niezbędną podstawę dla filozofii obejmującej problematykę ontologiczną: fizyki teoretycznej, biologii, matematyki. Nigdy nie wydawał sądów o niczym, czego nie potwierdził w osobistych rozważaniach, czego nie doznał w swoim naukowym doświadczeniu. Taką postawę absolutnej rzetelności starał się przekazać swoim uczniom. Dla tych, którzy go znali, Ingarden umarł młodo: był wciąż aktywny, wciąż myślał o przyszłości; leżał przed nim ogrom nie odkrytych jeszcze praw, zagadnień, które mnożyły się przed nim w miarę, jak dosięgał coraz to głębszych i dalej posuwających wiedzę naprzód problematów. Kto nie znał Ingardena osobiście, odnosi nieodparte wrażenie, że filozof ten uzyskał pewne optimum wiedzy i zamknął tę wiedzę w swoich dziełach, nadając wynikom

---

[1] Bibliografię prac filozoficznych R. Ingardena (w opracowaniu A. Półtawskiego) znaleźć można w księdze zbiorowej: *Szkice filozoficzne. Romanowi Ingardenowi w darze.* Warszawa—Kraków 1964, s. 483—511.

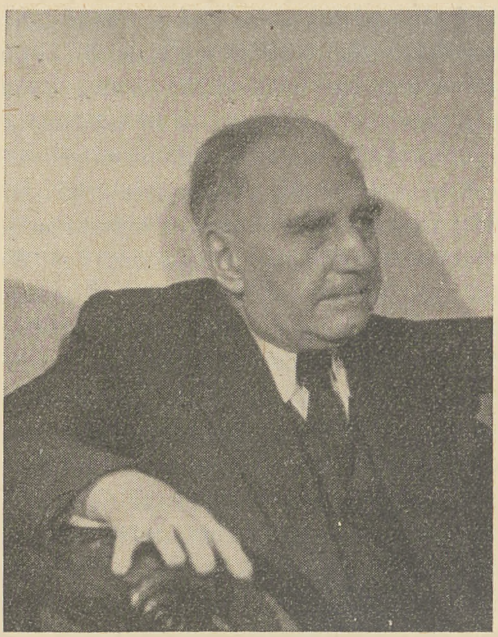
formę ostateczną — tymczasem perspektywy, jakie dostrzegał on, były znacznie szersze i bogatsze niż wszystko, co osiągnął. W chwili gdy nastąpiła śmierć, Ingarden miał na warsztacie wiele zaczętych prac, a wielu projektowanych nie zdążył nawet zacząć: miał zamiar opracować do druku swoje wykłady z etyki, wygłaszane m. in. dla studentów filozofii w Uniwersytecie Jagiellońskim w r. akad. 1960/61, zamierzał napisać dwie nowe rozprawy do przygotowywanego tomu 3 *Studiów z estetyki*. Najśmielsze zamiary łączył z dalszymi badaniami z zakresu ontologii i epistemologii, za zaczątek jedynie tych prac uważając trzytomowy *Spór o istnienie świata*. Rozmach twórczy Ingardena był ogromny — i to przede wszystkim charakteryzowało jego umysłowość.

Roman Ingarden urodził się w Krakowie 5 lutego 1893, jako syn znanego podówczas inżyniera (Kraków zawdzięcza mu urządzenie wodno-kanalizacyjne, był on też twórcą projektu regulacji Wisły). Studia uniwersyteckie w dziedzinie filozofii (u K. Twardowskiego) i matematyki rozpoczął we Lwowie, następnie studiował w Getyndze u E. Husserla, D. Hilberta i G. E. Müllera. Doktoryzował się w zakresie filozofii we Fryburgu Badeńskim (na podstawie rozprawy *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson*). Pracę habilitacyjną pt. *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Problem des Wesens* wydał w roku 1925. W tym samym roku rozpoczyna pracę na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie jako docent, w roku 1933 zostaje profesorem.

Okres okupacji nie był dla naukowego rozwoju Ingardena czasem straconym; przez te ciężkie lata pracował nad swym fundamentalnym dziełem filozoficznym, *Sporem o istnienie świata* (wydane zostało po wojnie, w roku 1947 tom 1, w 1948 — tom 2). Ta obejmująca przeszło tysiąc stron druku książka, zawierająca problematykę tak rdzennie filozoficzną, abstrakcyjną i tak na pozór odległą od tego wszystkiego, co niosło wtedy ze sobą potoczne życie, jest świadectwem rzadko spotykanej siły woli, odporności psychicznej i wiary w przetrwanie. Była to forma protestu uczonego przeciwko wojennej przemocy fizycznej, a zarazem stanowiła walkę o to, co w narodzie polskim trzeba było wtedy za wszelką cenę ocalić: wiarę w wartości, wolę wytrwania. Godne jest podkreślenia, że ta postawa obywatelska cechowała Ingardena od pierwszych chwil wstąpienia na drogę naukową aż do końca. Światowej sławy uczony, nigdy nie brał pod uwagę propozycji zagranicznych uniwersytetów, oferujących mu niezwykle korzystne warunki stałej pracy. Cały swój wysiłek intelektualny i talent dydaktyczny oddał własnej ojczyźnie. Wielokrotne wyjazdy za granicę traktował nie tylko jako okazję do nawiązania osobistych kontaktów z uczonymi świata, lecz przede wszystkim jako ekspansję polskiej myśli naukowej.

Po wojnie Ingarden osiadł w Krakowie, gdzie od 1945 r. był profe-

sorem na Uniwersytecie Jagiellońskim. Swej działalności naukowej nie ograniczał do piśmiennictwa i pracy dydaktycznej — znamionowała go wielka aktywność na wielu płaszczyznach życia: brał czynny udział w pracach Komisji Historii Literatury PAU i PAN, wygłaszał odczyty w Polskim Towarzystwie Filozoficznym, w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki, uczestniczył też w posiedzeniach i dyskusjach wielu towarzystw naukowych, jak np. Towarzystwa Higieny Psychicznej, Towarzystwa Psychiatrycznego, Polskiego Towarzystwa Matematycznego itp. Od roku 1956 zaczyna się okres licznych i bardzo owocnych naukowo wyjazdów na sesje i kongresy zagraniczne. Wspomnieć też trzeba o cyklach wykładów akademickich w Stanach Zjednoczonych i NRF.



Roman Ingarden

Ingarden jest uczonym o światowym znaczeniu. Na arenę międzynarodową wszedł poprzez swoje wystąpienie na VIII Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w Pradze w r. 1934, gdzie przedstawił krytykę neopozytywistycznych założeń teorii poznania i wysunął maksymalistyczny program filozofii jako nauki. Jego książka *Das literarische Kunstwerk*, wydana w r. 1931, oddziaływała już w okresie międzywojennym, choć z powodu stosunków politycznych w Niemczech nie mogła uzyskać należnej jej rangi. Po wojnie znana stała się każdemu, kto zajmuje się zagadnieniami teorii literatury i estetyki (powołują się na nią

m. in. R. Wellek, W. Kayser, K. Hamburger, M. Dufrenne). Ukazał się też po niemiecku *Spór o istnienie świata* napisany na nowo przez samego autora. Podobnie napisana została na nowo po niemiecku książka *O poznawaniu dzieła literackiego* oraz rozprawy z zakresu estetyki. Ostatnią pozycją, wydaną za granicą, jest książka *Über die Verantwortung* (*O odpowiedzialności*) w wielotysięcznym nakładzie wydawnictwa „Reclam", dbającego o dobór najznakomitszych nazwisk. Kilku studentów obcokrajowych (ze Szwajcarii i Belgii) przyjechało specjalnie do Krakowa, by móc uzupełniać studia u Ingardena.

Ostatnio Ingarden przygotowywał do druku *Teorię poznania,* którą wykładał w czasie swojej pracy uniwersyteckiej.

Najważniejsze dzieła filozoficzne Ingardena to: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie. Logik und Literaturwissenschaft* (Halle 1931; wyd. 2 i 3: Tübingen 1960 i 1969), polskie wydanie: *O dziele literackim* (Warszawa 1960); *O poznawaniu dzieła literackiego* (Lwów 1937); *Spór o istnienie świata* (t. 1—2. Warszawa 1947—1948; wyd. 2: 1960—1961; wyd. niemieckie: Tübingen 1964—1965); *Studia z estetyki* (t. 1—3. Warszawa 1957—1970), obejmujące pisma estetyczne Ingardena (część rozpraw wyszła w języku niemieckim w książce pt. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film.* Tübingen 1962); *Z badań nad filozofią współczesną* (Warszawa 1963); *Przeżycie, dzieło, wartość* (Kraków 1967; zbiór artykułów oraz rozpraw tłumaczonych z języków obcych). Nadto ukazał się w języku rosyjskim wybór pism estetycznych Ingardena: *Исследования по эстетике* (Moskwa 1962). Wspomnieć jeszcze należy o licznych rozprawach i artykułach w językach obcych (niemieckim, angielskim), z zakresu estetyki, teorii poznania i ontologii, oraz na temat filozofii Husserla (poświęconych m. in. wyjaśnieniu i krytyce koncepcji idealizmu transcendentalnego).

Prof. Ingarden był członkiem rzeczywistym PAN, członkiem wielu towarzystw naukowych krajowych i zagranicznych (jak: Polskie Towarzystwo Filozoficzne, Polskie Towarzystwo Matematyczne, Międzynarodowe Towarzystwo Fenomenologiczne, Amerykańskie Towarzystwo Estetyczne). W roku 1957 został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W 1968 otrzymał austriacką nagrodę naukową im. Herdera. Zmarł 14 czerwca 1970 w Krakowie.

Decydujący wpływ na rozwój postawy naukowej i orientacji filozoficznej Ingardena miał kontakt z Edmundem Husserlem (początkowo osobisty, potem korespondencyjny). Od Husserla Ingarden przejął zasadniczy styl myślenia i sposób rozumienia filozofii. Husserl przeciwstawił minimalistycznym tendencjom pozytywistów maksymalistyczny program filozofii: dociekanie istoty rzeczy. Filozofia ma badać znaczenie

i strukturę rzeczywistości przy pomocy postulowanej przez Husserla metody redukcji fenomenologicznej. W myśl tej koncepcji filozofia jest dyscypliną naukową, której wiarygodność wyników nie ustępuje w niczym wiarygodności wyników nauk szczegółowych — trzeba tylko badania przeprowadzać z całą sumiennością, strzec się wszelkich dowolności w przyjmowaniu założeń, trzeba za każdym razem na nowo owe podstawy rozważać i weryfikować w nieuprzedzonym doświadczeniu. By filozofia mogła jednak dostarczyć prawdziwych wyników, konieczne jest dokonanie wielu skomplikowanych zabiegów — przede wszystkim należy wyjaśnić sens pojęć i sprecyzować terminy, którymi ma się ona w trakcie rozważań posługiwać. Stąd też wiele miejsca w rozważaniach Ingardena zajmuje precyzowanie znaczenia pojęć, wyróżnianie odcieni znaczeniowych, demaskowanie wieloznaczności. Stąd bierze się styl jego pracy, owe żmudne dociekania wstępne, które dla niezorientowanego czytelnika są zapewne nużące, nie zadowalają też one naturalnej tendencji do szukania w dziele naukowym definitywnych rozstrzygnięć. Lecz każdy, kto sam zajmuje się teoretycznymi badaniami i wie dobrze, jak długa jest droga od postawienia pytania do jego choćby wstępnych rozstrzygnięć — może zasmakować w owej trudnej drodze eliminowania rozwiązań, rozważania czystych możliwości, niepomijania żadnej wątpliwości, jaka przy okazji się nasunie, rozwijania zagadnień, które na pierwszy rzut oka wydają się bardzo odległe od głównego nurtu dociekań, uwzględniania niuansów, w czym odsłania się cała niezwykle skomplikowana struktura wiedzy teoretycznej o świecie.

Zwrócimy tu uwagę na poglądy estetyczne Ingardena i jego wkład naukowy do teorii literatury. Jego estetyka jest rdzennie związana z całokształtem jego filozofii. Estetykę rozumie Ingarden jako naukę filozoficzną, i przez to właśnie stała się ona przedmiotem jego zainteresowań. Estetyka była najpierw uprawiana przez Ingardena jako ontologia dzieła sztuki, epistemologia procesów odbioru, a dopiero w latach powojennych zajął się on bliżej jej aksjologicznym aspektem, teorią wartości estetycznych.

Pierwsza praca z zakresu filozofii sztuki była dociekaniem nad budową dzieła literackiego. Ingarden opracowywał w owym czasie problematykę przedmiotów intencjonalnych. Pozytywistycznie zorientowana psychologia i filozofia bazowały wtedy na przeciwstawieniu dwu rodzajów bytów: fizycznych i psychicznych (co pozostawało w związku z reakcją na idealizm i specyficznie zorientowaną metafizykę, szafującą pojęciem bytów idealnych). Rozumowanie to prowadziło w konsekwencji do psychologizmu we wszystkich dyscyplinach, dotyczących tworów kultury: jeśli coś nie jest przedmiotem fizycznym — a oczywiste było, że wytwory kultury tu nie należą — ma naturę bytu psychicznego. Inna

grupa ówczesnych filozofów skłonna była uznać twory kultury za byty idealne, co znów prowadziło do podstawowych trudności filozoficznych i metodologicznych. Ostatecznie zaś chodziło o sprawę fundamentalną — już wtedy zarysowała się Ingardenowi problematyka dotycząca sposobu istnienia świata.

Przyjąwszy za Husserlem istnienie bytów intencjonalnych, których natura nie jest ani fizyczna, ani psychiczna, ani idealna, postawił sobie za zadanie sprecyzować, czym są byty intencjonalne, jaka jest ich budowa i sposób istnienia. Za przykład wziął dzieło literackie. Jest ono bytem intencjonalnym, ponieważ powstało w aktach podmiotu-autora, i posiada jedynie te własności, które raz kiedyś ów podmiot mu nadał, choć dzieło to istnieje poza nim, zyskując status *quasi*-samodzielności bytowej. Nadto dzieło literackie posiada w swej budowie warstwę świata przedstawionego, wyznaczoną przez autora; świat ten różni się od świata realnego w swych podstawowych kwalifikacjach: świat rzeczywisty ma inny status ontologiczny niż świat przedstawiony w dziele. Świat rzeczywisty jest pełny, pod każdym względem jednoznacznie określony — świat dzieła sztuki zawiera w swej budowie „miejsca niedookreślenia": wiele szczegółów świata przedstawionego utworu literackiego jest bliżej nie określonych, nie dopowiedzianych (nie wiemy, co bohaterowie robili w czasie, który w utworze kwitowany jest krótkim: minęło kilka dni, lat, godzin; jak się zachowywali w chwilach, o których jest tylko wzmianka; nie wiadomo, jak wyglądają, co i w jaki sposób przeżywają, itp). Autor wybiera spośród nieskończonej mnogości możliwości scharakteryzowania postaci czy sytuacji rysy takie, w oparciu o które czytelnik może sobie zrekonstruować pełną sytuację przedstawioną, zgodnie z zamierzeniem autora. Czytelnik uzupełnia spontanicznie, czytając utwór literacki, owe miejsca niedookreślenia, tworząc tym samym konkretyzację estetyczną utworu.

Istnienie miejsc niedookreślenia w dziele literackim jest dla Ingardena jednym z dowodów na to, że dzieło to jest tworem heteronomicznym, intencjonalnym, choć utrwalonym w określonym języku. Jest to zarazem dowód na to, że świat rzeczywisty nie jest tworem intencjonalnym, że jego byt nie jest zależny od aktów świadomości, jak chcieli idealiści — jego podstawowe struktury są bowiem odmienne: świat jest pod każdym względem wszechstronnie określony, istnieje niezależnie od świadomości, jest dany, a nie wytworzony. Problematykę tę podejmuje Ingarden w *Sporze o istnienie świata*, gdzie poddaje wszechstronnej analizie strukturę poszczególnych bytów takich, jak: przedmiot indywidualny trwający w czasie, proces, zdarzenie, przedmiot idealny (idea), przedmiot intencjonalny — precyzując specyficzne dla nich sposoby istnienia, pozostające w ścisłej zależności od ich budowy formalnej, by

wreszcie postawić problem sposobu istnienia i budowy świata jako całości. Już w pierwszej pracy z zakresu filozofii sztuki zaznaczyła się różnica w stosunku do idealizmu transcendentalnego Husserla, dla którego świat, bytowo zależny i heteronomiczny w stosunku do świadomości, jest konstytuowany w aktach „świadomości czystej".

Wyniki analiz szczegółowych Ingardena dotyczących struktury dzieła literackiego zachowują względną niezależność od jego założeń filozoficznych, zachowują zatem swą ważność dla wszystkich, którzy zajmują się teorią literatury, bez względu na orientację filozoficzną. Ingarden wyróżnił w strukturze dzieła literackiego złożoność dwojakiego rodzaju (tzw. przez niego „dwuwymiarowa budowa" dzieła literackiego): budowę warstwową oraz rozpiętość czasową. Analizą poszczególnych warstw zajął się nie pomijając nasuwających się tu problemów natury znacznie ogólniejszej. A zatem warstwa językowo-brzmieniowa dzieła literackiego odwołała Ingardena do szerokich rozważań nad językiem, jego budową, funkcjami, sposobem istnienia; warstwa znaczeń — do rozważań semazjologicznych, do odróżnienia znaków językowych od sygnałów i oznak, itp.; warstwa uschematyzowanych wyglądów — do analiz porównawczych dotyczących percepcji świata rzeczywistego i percepcji świata zawartego w dziele literackim (wyglądów potocznie nie spostrzegamy osobno, doznajemy ich; możemy jednak je sobie uświadomić wtedy, gdy specjalnie zwrócimy uwagę na to, w jaki sposób spostrzegamy otaczające nas rzeczy); w dziele literackim świat przedstawiony ukazany jest poprzez wyglądy, które rekonstruujemy sobie na podstawie odpowiednio ukształtowanych struktur językowych. Czwartą warstwą dzieła literackiego jest warstwa przedmiotów przedstawionych. Ingarden próbuje ustalić odmiany dzieł literackich w zależności od tego, czym się charakteryzują poszczególne warstwy.

Wszystkie warstwy są ze sobą zestrojone, np. świat przedstawiony ukazany zostaje poprzez odpowiednie do jego natury wyglądy, a te znów kreowane są przez dobór odpowiednich brzmień słownych i znaczeń (to, co wzniosłe czy tragiczne, domaga się ukazania poprzez wyglądy odsłaniające wielkość przedstawionych zdarzeń, językiem o doborze znaczeń i brzmień również podniosłych). Wskazana tu została możliwość precyzowania różnic stylistycznych na podstawie ilości i charakteru miejsc niedookreślenia występujących w budowie dzieła literackiego oraz spraw, jakich dotyczą: np. dawna powieść XIX-wieczna zawierała ich mniej niż współczesna, dramat zawiera inny typ miejsc niedookreślenia niż powieść czy poezja, itp. W każdej z warstw dzieła literackiego tkwią specyficzne jakości estetycznie walentne, które razem, w szczególnym polifonicznym zestroju, stanowią wartość estetyczną dzieła literackiego. Ingarden jednak — na płaszczyźnie rozważań ontologicznych zawartych

w książce *O dziele literackim* — świadomie nie wprowadza zagadnienia wartości; uważa bowiem, że najpierw należy zanalizować strukturę, wspólną wszelkim tworom literackim bez względu na ich wartość estetyczną, wyznaczając zarazem możliwości, gdzie należy szukać momentów wartościowych estetycznie — a dopiero potem przystąpić do analiz dotyczących samej wartości tak zbudowanych tworów.

Drugi rys struktury dzieła literackiego to jego rozpiętość czasowa. Dzieło literackie istnieje w określonym uporządkowaniu, wyznaczone jest bowiem dokładnie następstwo jego części, zdań, poszczególnych słów itp. Odbiór, odczytanie, dokonuje się w procesie trwającym w czasie. Ingarden stwierdza, że dzieło literackie nie jest tworem *stricto sensu* czasowym, lecz posiada strukturę *quasi*-czasową; czasowa staje się w procesie konkretyzowania albo w wykonywaniu — w czytaniu, recytowaniu itp. (Podobnie sztuka, jaką jest malarstwo, uważana zazwyczaj za przestrzenną, dla Ingardena jest *quasi*-przestrzenną, prezentuje bowiem przestrzeń własną, fikcyjną, a nie przestrzeń rzeczywistą). Czas dzieła literackiego jest inny niż czas potrzebny do jego odczytania. Autor powieści czy dramatu rozporządza wielu rozmaitymi sposobami budowania czasu w swoim dziele, od kolejnego przedstawienia zdarzeń, zawsze w pewnym doborze, do przestawienia ich w czasie odwróconym, zaczynania od chwili końcowej, cofania się wstecz, itp., co w efekcie wprowadza do dzieła najrozmaitsze perspektywy czasowe i różne jakości estetycznie walentne.

Osobnym zagadnieniem jest stosunek zawartości dzieła literackiego do rzeczywistego świata: świat przedstawiony w dziele literackim jest światem fikcyjnym, zdania składające się na utwór nie są sądami w znaczeniu logicznym — są to, jak powie Ingarden, „*quasi*-sądy"; mają one budowę gramatyczną sądów, lecz nie są ani prawdziwe, ani fałszywe. Niekiedy w dziele sztuki literackiej występują tzw. prawdy ogólne, idee, które uznawane są często za dowód na to, że dzieło zawiera sądy w znaczeniu logicznym; wedle Ingardena, idee te spełniają w utworze funkcję czysto artystyczną, są splecione nierozerwalnie z przedstawioną sytuacją; nie z uwagi na ich ewentualną prawdziwość zdania te są przez autora do dzieła literackiego wprowadzane, lecz z uwagi na ich funkcję uzupełniania kontekstu świata przedstawionego. Inny rys struktury dzieła literackiego, wedle Ingardena, to schematyczność, analizowana przezeń w relacji do wspomnianej już sprawy miejsc niedookreślenia, które odbiorca wypełnia w przeżyciu estetycznym (stąd odróżnienie dzieła-schematu od przedmiotu estetycznego).

Rozważań ontologicznych nie ograniczył Ingarden do analizy dzieła literackiego — analogiczne rozważania przeprowadził w odniesieniu do obrazu, dzieła muzycznego, dzieła architektury, filmu. Pozwoliło to na

wydobycie pewnych ogólniejszych rysów dzieła sztuki: ma ono swoją podstawę bytową w pewnym przedmiocie fizycznym; podstawa bytowa nie wchodzi w skład dzieła sztuki, które jest przedmiotem intencjonalnym, jest jednak niezbędna dla jego istnienia. Każde dzieło sztuki posiada w swej budowie jakości estetycznie wartościowe, aktualizowane przez odbiorcę w przeżyciu estetycznym. Dzieło sztuki dla Ingardena jest czymś specyficznym, nie da się go sprowadzić ani do wytworów operacji poznawczych, ani do przedmiotów, których podstawową funkcją jest dostarczanie rozrywki, ani do żadnych innych. Podstawową funkcją dzieła sztuki jest ukazywanie wartości estetycznych. Tezą tą Ingarden przeciwstawił się odradzającym się wciąż tendencjom, by dzieło sztuki sprowadzić do jego funkcji pozaestetycznych, utylitarnych, poznawczych, moralizujących itp. Nie przeczy on, że dzieło sztuki funkcje te spełniać może i pełni je najczęściej faktycznie, że są one doniosłe dla rozwoju kultury — lecz są to funkcje wtórne, które spełniane być mogą w ogóle jedynie dzięki tkwiącym w dziele wartościom estetycznym. Takie postawienie sprawy szczególnie ważne wydało się autorowi w odniesieniu do dzieła literackiego, które szczególnie często traktowane jest zarówno przez odbiorców jak teoretyków wyłącznie jako źródło wiedzy (np. historycznej, psychologicznej, obyczajowej) albo narzędzie rozrywki.

Dzieło sztuki, wedle Ingardena, może dostarczyć podstawy do analizy nie tylko występujących w nim jakości i wartości estetycznych, lecz także do dociekań, jakie związki i zależności zachodzą między poszczególnymi jakościami, w jaki sposób jedne z koniecznością wyznaczają inne; tego rodzaju wiedza o jakościach podbudowujących wartość estetyczną może mieć charakter wiedzy obiektywnej. Jest to ten aspekt estetyki, który czyni ją, zdaniem Ingardena, nauką rdzennie filozoficzną: estetyk docieka koniecznych związków i zależności między jakościami estetycznie wartościowymi, budującymi wartość estetyczną, stoi przed nim otwarta droga do określenia, jakie zestroje jakości stanowią podbudowę dla poszczególnych odmian wartości estetycznych. Tymi zagadnieniami zajął się Ingarden zwłaszcza od czasu powołania do życia Sekcji Estetyki Polskiego Towarzystwa Filozoficznego (1961), na której kolejnych posiedzeniach rozwijał swoje tezy dotyczące jakości estetycznie wartościowych i wartości estetycznych. Nie tylko wskazana została droga, na jakiej można prowadzić płodne dociekania estetyczne, lecz podjęte zostały również próby badawczego zastosowania wysuniętych tez. Na posiedzeniach Sekcji Estetyki w Krakowie dociekano np., jakie jakości estetycznie walentne występują w obrazach P. Bruegla, w obrazach mistrzów średniowiecznych, ikonach ruskich, w malarstwie abstrakcyjnym, w utworach poetyckich (Ingarden przedstawił m. in. problem artystycznych funkcji języka na przykładzie *Pana Tadeusza*) itp. Próbowano też spre-

cyzować sens rozmaitych jakości estetycznie wartościowych, takich jak symetryczność i asymetryczność, naiwność. Dyskusje te, choć nie doprowadziły do definitywnych odpowiedzi, nie dały ostatecznych rozwiązań, pozwoliły jednak dokładniej sprecyzować problematykę wartości estetycznych.

Wbrew powszechnie dość panującym tendencjom, by wartości estetyczne redukować do ocen, do subiektywnych reakcji podmiotu, Ingarden wysunął tezę, że uwarunkowanie wartości estetycznych tkwi w przedmiocie, w dziele sztuki — da się owe uwarunkowania stwierdzić i bliżej sprecyzować; nadto wartości estetyczne i podbudowujące je jakości estetycznie wartościowe podpadają pod te same prawa związków i zależności koniecznych co wszelkie byty występujące w świecie człowieka. Ingarden dokonał rozróżnienia trzech typów momentów występujących w dziele sztuki: obojętne pod względem estetycznym (*quasi*-czasowa struktura, przestrzenność świata przedstawionego, materiał, z jakiego dzieło jest wykonane, itp.), momenty estetycznie wartościowe dzięki współwystępowaniu z innymi momentami w określonych powiązaniach oraz jakości estetycznie wartościowe same przez się. Te ostatnie, najtrudniejsze do zegzemplifikowania i wyjaśnienia, nie są bynajmniej żadnymi bytami absolutnymi, są one zakorzenione w strukturze dzieła sztuki, nadbudowują się nad momentami pozostałych dwu typów, są przez nie wyznaczane, będąc ufundowane we własnościach artystycznych dzieła sztuki.

Dzieło Ingardena, mające już znaczny oddźwięk zarówno w pracach teoretycznych polskich i zagranicznych, jak też w życiu kulturalnym (wiele terminów wprowadzonych przez niego uzyskało obywatelstwo w języku potocznym, żeby wspomnieć „konkretyzację", „warstwy" dzieła sztuki itp.), zasługuje ze wszech miar na dalsze rozwijanie, twórczą kontynuację. Przedstawiony wyżej szkic to raczej wspomnienia ucznia niż systematyczne przedstawienie poglądów naukowych. Do takich, wciąż żywych jeszcze problemów, należy np. teza o radykalnej fikcyjności świata przedstawionego w dziele sztuki, dalszych badań wymaga sprawa jednoznacznego przyporządkowania wartości estetycznych określonym jakościom dzieła (czy też ich zestrojom) i wiele innych. Oczywiście, równie doniosłe są zagadnienia ogólnoteoretyczne, ontologiczne i epistemologiczne, postawione przez Ingardena, lecz to już domena filozofów. Estetyk i teoretyk literatury znajdzie w spuściźnie Profesora niejedno trafne rozwiązanie niepokojących go wątpliwości, w niejednym też może być zainspirowany do własnych, samodzielnych poszukiwań.

Maria Gołaszewska

LEON PŁOSZEWSKI

(12 sierpnia 1890 — 9 lipca 1970)

Gdy odchodzi człowiek, któremu zabrakło tylko jednego miesiąca do ukończenia 80 lat, na pozór trudno jest mówić, że śmierć jego była nieoczekiwana, a jednak, kto był świadkiem jego żywotności, ruchliwości, czerstwego wyglądu, niesłabnącej bystrości umysłu jeszcze w pierwszych miesiącach bieżącego roku, ten musiał być zaskoczony tak nieoczekiwaną śmiercią. Bo nawet pierwszy atak choroby (skrzep w nodze), pomyślnie odparty, nie zdawał się zapowiadać końca, który nastąpił po drugim ataku, już nie dającym się opanować. Kogośmy stracili, to wiemy naprawdę i przede wszystkim tylko my, środowisko historyków literatury polskiej, albowiem tylko my widzieliśmy z bliska jego pracę i jedynie my wiemy, jak wiele mamy mu do zawdzięczenia.

Leon Płoszewski urodził się 12 sierpnia 1890 w Krakowie, w rodzinie inteligenckiej, jako syn Józefa Płoszewskiego i Antoniny z Fürbeków. Do gimnazjum uczęszczał w Krakowie i Tarnowie, a w r. 1908 rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W ciągu czterech lat przebywania na tej uczelni był świadkiem stopniowego ustępowania z placu generacji dawnego typu historyków literatury (Stanisław Tarnowski, Józef Tretiak) i przenikania nowych sposobów widzenia dzieła literackiego, szerzonych przez generację następną. Od sześciu lat wykładał, już jako profesor nadzwyczajny, Stanisław Windakiewicz, zaskakujący studencką rzeszę oryginalnością poglądów i prowokacyjną nieraz formą ich wypowiedzi, a od 1910 r. rozpoczął swoją działalność dydaktyczną Ignacy Chrzanowski, z którego intronizacją na katedrze zapanowały na polonistyce krakowskiej „nowy duch i forma nowa". Równolegle do studiów nad literaturą polską Płoszewski angażował się w poznawanie języków i literatur romańskich, co pozwoliło mu debiutować w 1912 r. rozprawką *Stanisław Trembecki jako tłumacz Tassa* („Pamiętnik Literacki"). Była ona świadectwem zarówno gruntownego opanowania metody filologicznej, jak i dobrej znajomości języków włoskiego i francuskiego.

Dla pogłębienia swej romanistyki Płoszewski udał się do Paryża i rok akad. 1913/14 spędził na studiach w Sorbonie. Dzięki nim mógł w przyszłości stać się tym, co polskiej historii literatury i badaczom Mickiewicza udostępni autentyczny tekst paryskich *Prelekcji* o literaturze słowiańskiej.

Od r. 1915 rozpoczął swą pracę jako nauczyciel języka polskiego w szkołach średnich. Uczył naprzód w Orłowej na Śląsku Cieszyńskim, potem kolejno w Krakowie, w Żywcu, a od r. 1919 w Warszawie. Tu pracował naprzód w gimnazjum męskim im. Stefana Batorego, a później aż do wybuchu drugiej wojny światowej — w gimnazjum żeńskim im. Marii Konopnickiej. Ci, co stykali się z Płoszewskim w latach międzywojennych, wiedzą, że trud nauczycielski niewątpliwie wyczerpywał go psychicznie, a coroczne przerabianie szkolnego programu literatury polskiej męczyło go swą jednostajnością, ale młodzież, którą Płoszewski uczył, o tym się nie dowiadywała i musiała czuć głęboką wdzięczność dla człowieka, co tak jak on umiał wydobywać z dzieł literackich najcenniejsze ludzkie wartości. Potwierdziła to we wspomnieniach o swych szkolnych latach znakomita artystka — Elżbieta Barszczewska.

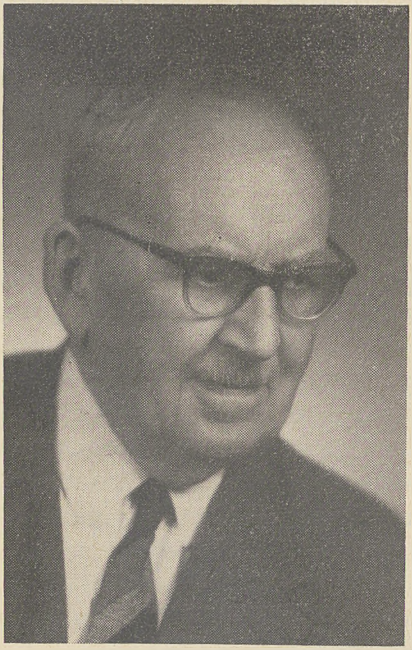
Jednakże nie praca nauczycielska, lecz naukowa, wykonywana w chwilach wolnych od obowiązków szkolnych, była tym, czym Płoszewski żył naprawdę. Wolnych — to znaczy wszystkich, wypełniających resztę doby z wyjątkiem godzin posiłku i snu. A obok zajęć naukowych nie brakło i społecznych, na które też się musiał znaleźć czas. Ale o tym niżej.

Zżyty głęboko z kulturą francuską, Płoszewski pragnął jakiegoś renesansu naszych związków umysłowych z Francją, osłabionych od czasów romantyzmu na rzecz „germanomanii". Wyrazem tego dążenia był artykuł informacyjny, ogłoszony w „Przeglądzie Humanistycznym" (1922) pt. *Ekspansja umysłowa Francji.* Dowiedzieliśmy się o zorganizowaniu przez Francję ogromnej ilości placówek naukowych i propagandowych w wielu krajach na całym świecie, ale szczególniej w krajach Europy, Ameryki i Azji, w celu szerzenia znajomości francuskiego języka oraz zdobyczy francuskiej kultury. Omówiwszy rolę uniwersytetów i specjalnych instytutów na terenie Francji dla wywierania wpływu umysłowego, Płoszewski dotknął wszystkich innych form oddziaływania kulturalnego, podkreślając rolę czasopism, książki, teatru, kina, sztuk plastycznych i muzyki francuskiej, usuniętych na terenie innych krajów w cień na rzecz muzyki niemieckiej.

Rozprawa Płoszewskiego miała — jak zaznaczyłem — nie tylko cele informacyjne. Była wyrazem wiary, że Francja jest jak najbardziej powołana do tego, aby zapładniać umysłowo narody młode, rozwijające własną kulturę. Geniusz francuski, niezrównanie ruchliwy, zdolny do poruszania wszystkiego wkoło siebie, stworzył kulturę na wskroś prze-

siąkniętą humanizmem. Kultura polska w swym dążeniu do odrobienia zaniedbań, będących skutkiem życia w warunkach niewoli, winna by znaleźć w kulturze francuskiej najbardziej odpowiednią pomocnicę.

Wymieniona tu publikacja doskonale charakteryzuje zarówno umysłowość Płoszewskiego jak i jego własną postawę wobec zagadnień kultury i największych wartości życia ludzkiego. A te właśnie cechy jego duchowej osobowości miały niewątpliwe znaczenie dla zrozumienia roli, jaką odegrał w swojej pracy nauczycielskiej i wychowawczej.



Leon Płoszewski

W grudniu 1920 ówczesny sejm Rzeczypospolitej Polskiej powziął doniosłą uchwałę o sporządzeniu wydania zbiorowego dzieł wszystkich Adama Mickiewicza. Do Komitetu Redakcyjnego tej edycji, która miała być możliwie najpełniejszym i najlepiej opracowanym przekazem wszystkiego, co poeta napisał, wszedł od początku Leon Płoszewski. Obarczono go zadaniem chyba najtrudniejszym ze wszystkich: przygotowaniem autentycznego tekstu wykładów o literaturze słowiańskiej. Sprowadzało się to do wykonania trzech prac następujących: rekonstrukcji francuskiego tekstu, nowego przekładu na język polski, wreszcie komentarza. Tak została podjęta praca, która miała wypełnić najcenniejsze, najbardziej wydajne w życiu każdego człowieka lata, ochrz-

czone przez samego poetę mianem „wieku męskiego". Ale w świetle tego, co Płoszewski niewiarygodnym wysiłkiem dokonał, można mówić nie o wieku klęski, lecz o zwycięskim pokonaniu ogromnych trudności.

Pierwszą z nich było zebranie źródeł rozproszonych po różnych krajach i bibliotekach. Były nimi autografy Mickiewicza (stosunkowo nieliczne), kopie stenografów i notatki słuchaczy (ilość bardzo pokaźna), przekłady polskie poprawiane przez Mickiewicza, kopie poprawiane i przerabiane przez samego poetę do wydania francuskiego III i IV kursu z r. 1845, wydania francuskie, poprawki późniejsze Mickiewicza na egzemplarzach wydań francuskich i polskich, a wreszcie trzecie wydanie przekładu Wrotnowskiego (1865), będące kombinacją jego pierwszego wydania z wydaniem francuskim. Ten olbrzymi materiał należało nie tylko odszukać, ale — co najtrudniejsze — skolacjonować, aby uzyskać podstawę dokumentacyjną dla rekonstrukcji francuskiego tekstu.

Wykłady Mickiewicza składają się — jak wiadomo — z czterech kursów. Największe kłopoty przedstawiał kurs I, bo pierwsze trzy lekcje zachowały się tylko w postaci dorywczych notat słuchaczy, lekcje od 4 do 6 zapisał stenograf przysłany przez Władysława Platera, a dopiero od lekcji 13 zaczęło się systematyczne stenografowanie prelekcyj. Odtworzenie kursu II nastręczało mniej trudności, dzięki istnieniu dwóch kopii, wykazujących stosunkowo drobne różnice. Za to kurs III przedstawiał znów bardzo wielkie kłopoty ze względu na rozbieżności w poszczególnych przekazach i poprawki wniesione przez poetę do wydania francuskiego 1845 roku. Jedynie kurs IV można było oprzeć na wydaniu drukowanym, poprawionym w paru miejscach na podstawie autografów Mickiewicza. Dla zilustrowania jednak różnic, jakie zachodziły między pierwotnym brzmieniem wykładów kursu IV i tekstem wydrukowanym, Płoszewski opublikował w 1924 r. francuski tekst przedostatniej lekcji Mickiewicza (wygłoszonej 21 maja 1844) pt. *L'Avantdernière leçon de Mickiewicz au Collège de France.*

Po ustaleniu tekstu francuskiego dalszym ciągiem pracy było dokonanie nowego przekładu całości. Płoszewski postawił sobie za zadanie posługiwać się o ile możności słownictwem i frazeologią prozy Mickiewicza, a nie zatracić przy tym i pewnych wartości, jakie wniósł do swego tłumaczenia Feliks Wrotnowski.

Z kolei praca nad komentarzem. Jak by on wyglądał, gdyby wojna nie przerwała publikowania Wydania Sejmowego, o tym daje pojęcie ogłoszony w 1935 r. tom 9, zawierający kurs II *Prelekcyj.* Płoszewski, włączając swój przekład *Literatury słowiańskiej* już po drugiej wojnie światowej do Wydania Narodowego, powtórzył w wielkim skrócie objaśnienia z tomu 9 Wydania Sejmowego, ale zestawienie obu redakcji komentarza wykazuje najlepiej, ile straciliśmy przez to, że pier-

wotny, wyczerpujący komentarz Płoszewskiego do całości wykładów Mickiewicza przepadł podczas wojny. Bezcenne zdobycze historycznej i filologicznej erudycji Płoszewskiego nie zostały w ten sposób udostępnione polskiemu światu naukowemu.

Praca nad odtworzeniem i opracowaniem edytorskim *Prelekcyj* Mickiewicza pochłonęła przeważną ilość czasu i energii Płoszewskiego w latach międzywojennego dwudziestolecia. Wiązało się to organicznie ze szczegółowym poznaniem epoki emigracyjnej, a przede wszystkim lat, gdy Mickiewicz ulegał wpływowi Towiańskiego. Liczne drobne prace, które Płoszewski ogłaszał zwłaszcza w pierwszym dziesięcioleciu po wojnie światowej, są wynikiem odkrywania coraz to nowych szczegółów z życia i twórczości zarówno ówczesnych ,,wielkoludów" jak i ludzi nie mających pretensji do wielkości, a jednak prawdziwie zasłużonych. Do tych ostatnich należał Leonard Niedźwiedzki, którego rolę w życiu Mickiewicza i Słowackiego Płoszewski odkrywczo uwydatnił. Zwłaszcza rola Niedźwiedzkiego w utrwalaniu *Prelekcyj* o literaturze słowiańskiej, stwierdzona przez Płoszewskiego już w r. 1828, została obszernie i gruntownie oświetlona w pracy pt. *Mickiewicz w korespondencji i zapiskach Leonarda Niedźwiedzkiego*, ogłoszonej w „Pamiętniku Biblioteki Kórnickiej" (t. 6 ⟨1956⟩).

Praca nad *Prelekcjami* zabrała — jak powiedziałem — główną część czasu i sił Płoszewskiego w okresie międzywojennym, a jednak nie pochłonęła go całkowicie: koło 1930 r. wyłoniło się nowe zadanie: dokończenie zbiorowej edycji *Dzieł* Stanisława Wyspiańskiego. Pięć pierwszych jej tomów opracowali Adam Chmiel i Tadeusz Sinko, trzy ostatnie zostały powierzone Płoszewskiemu.

Trudność, z jaką się miał spotkać nowy redaktor, polegała na wydawaniu bardzo wielu dzieł z autografów, dzieł albo częściowo wykończonych, albo tylko naszkicowanych. I tak tom 6 zawierał tylko jeden utwór ogłoszony za życia poety: *Śmierć Ofelii*; wszystkie pozostałe, a wśród nich najobszerniejszy *Zygmunt August*, wymagały szczegółowego opracowania edytorskiego, niejednokrotnie zaś zrekonstruowania pomysłu całości. Wszystkie trzy tomy zostały poprzedzone obszernymi wstępami i opatrzone wyczerpującym komentarzem, a wstęp do tomu 6, omawiający *Fragmenty dramatyczne* Wyspiańskiego, stał się podstawą spóźnionego przewodu doktorskiego. Wobec pozycji, jaką Płoszewski już zajmował wśród polskich badaczy literatury, doktorat ten był czystą formalnością.

Jeśli chodzi o okres Młodej Polski, to nie tylko Wyspiański interesował Płoszewskiego. Drugą jego miłością był Jan Kasprowicz. Poświęcił mu dwa studia, skreślone jakby w chwilach oderwania myśli od pracy nad *Prelekcjami* i edycją Wyspiańskiego.

Jedno z nich, *Poronińskim szlakiem „Pana Kasprowica”* („Ziemia” 1930), ma charakter notatki biograficznej, drugie, *Wieczność w notatniku* (w zbiorze: *Prace historycznoliterackie ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, 1936), stanowi obszerną rozprawę o *Księdze ubogich*, świadczącą dzięki rozległości problematyki i subtelności spostrzeżeń nie tylko o świetnym filologicznym warsztacie Płoszewskiego, ale i o jego możliwościach jako krytyka literackiego.

Przyszła druga wojna światowa, którą Płoszewski przetrwał w Warszawie i podczas której omal nie zginęły wszystkie materiały do opracowania francuskiego tekstu *Prelekcyj*, co wobec spłonięcia źródeł pochodzących m. in. ze zbiorów raperswilskich byłoby równoznaczne ze zniweczeniem owocu wieloletniej pracy. Jak ocalały, o tym w paru słowach opowiedział Płoszewski w artykule opisującym historię powstania i zasady edytorskie Wydania Narodowego („Pamiętnik Literacki” 1956, z. 2). Uchwała Krajowej Rady Narodowej o podjęciu tej edycji zapadła na cztery dni przed końcem wojny, 5 maja 1945, a 5 lipca t. r. na zebraniu w Ministerstwie Kultury i Sztuki powołano Komitet Redakcyjny i desygnowano Leona Płoszewskiego na redaktora naczelnego.

Płoszewski rozwinął całą energię, aby skompletować jak najprędzej grono współpracowników, rozdał role i uruchomił wielki warszat edytorski, którego wysiłkiem 16-tomowe wydanie zbiorowe wszystkich dzieł poetyckich i prozaicznych, jak również listów Mickiewicza zostało opracowane i wydane w ciągu 10 lat. Pierwsza seria, obejmująca w czterech tomach utwory poetyckie, ukazała się w r. 1949, następna — trzytomowa (pisma filomackie, krytycznoliterackie, polityczne i historyczne) — w 1950 r. *Literatura słowiańska* (t. 8—11) — w ciągu lat 1952—1953, „Trybuna Ludów” i pisma towianistyczne (t. 12—13) — w r. 1955, a trzy tomy listów pojawiły się kolejno w latach 1953, 1954 i 1955.

Udział Płoszewskiego nie polegał tylko na ogólnym kierownictwie całą imprezą: wziął on na siebie również opracowanie wielu tekstów, przekłady dzieł francuskich i dużą część uwag edytorskich i komentarza. W szczegółach przedstawia się to następująco:

t. 1 — (liryki) — dodatek krytyczny (uwagi edytorskie i objaśnienia);
t. 2 — (poematy) — ustalenie tekstów i uwagi o tekstach;
t. 4 — (*Pan Tadeusz*) — tekst i uwagi o tekście;
t. 5 — (pisma filomackie, recenzje, artykuły literackie, opowiadania) — tekst i uwagi o tekstach;
t. 6 — (*Księgi*, artykuły „Pielgrzyma”) — opracowanie całkowite;
t. 7 — (*Historia Polski*, wykłady lozańskie i in.) — dodatek krytyczny, objaśnienia;
t. 8—11 — (*Literatura słowiańska*) — ustalenie tekstu, przekład i komentarz;
t. 12 — („Trybuna Ludów” i inne pisma polityczne) — przekład i uwagi o tekstach;

t. 13 — (pisma towianistyczne, przemówienia) — opracowanie całkowite;
t. 16 — (listy z lat 1845—1855; dedykacje i in.) — opracowanie częściowe.

To zestawienie mówi wystarczająco o ogromnym wkładzie Płoszewskiego poza jego pracą jako redaktora naczelnego.

Wydanie Narodowe było, mimo pewnych braków w doborze tekstów (utwory tomu 1 na podstawie edycji r. 1844, co było omyłką Borowego, *Dziadów* cz. III na podstawie wydania r. 1833, błędy w odczytaniu tekstu *Dziadów* cz. I i inne), najlepszym ze wszystkich dotychczasowych wydań zbiorowych i dzięki swym zaletom utorowało drogę do szybkiego opracowania następnej edycji — Wydania Jubileuszowego. Przyniosło całkowity tekst utworów znanych dotąd tylko fragmentarycznie (*Mieszko*, *Kartofla*), dostępny, obliczony na szeroką masę odbiorców komentarz do wszystkich pism poety, nowe, niewątpliwie doskonalsze przekłady polskie wielu pism francuskich, wreszcie — *last not least* — autentyczny, świetnie przełożony i bogato skomentowany tekst *Literatury słowiańskiej* oraz najpełniejszy z dotychczasowych zbiór listów Mickiewicza z wyczerpującym komentarzem Stanisława Pigonia. Toteż redaktorzy *Słownika języka Adama Mickiewicza*, nad którym wstępna praca zbierania materiałów rozpoczęła się w styczniu 1950, obrali Wydanie Narodowe jako podstawę tekstową dla polskich pism poety ogłoszonych po jego śmierci i jako podstawę lokalizacji wszystkich podawanych w Słowniku Mickiewiczowskim cytatów.

Płoszewski tkwił jeszcze po uszy w przygotowywaniu Wydania Narodowego, a już zaczął go kusić do nowych pomysłów konkurent Mickiewicza — Stanisław Wyspiański. W 1947 roku Płoszewski referuje w Polskiej Akademii Umiejętności sprawę wydania listów Wyspiańskiego, których opracowanie do druku przygotowywał wraz z Janem Dürrem od jesieni 1936 i które w chwili wybuchu wojny były niemal w całości wydrukowane (z wyjątkiem t. 4). Niemcy zniszczyli cały nakład i znów po niewiarygodnych perypetiach większość materiałów dało się odzyskać, ale pewne partie wymagały nowego opracowania. Tak się zaczęło przygotowanie nowego monumentalnego wydania: *Dzieł zebranych* autora *Wesela*, drugiego wielkiego osiągnięcia edytorskiego, jakiego dokonał Płoszewski po ostatniej wojnie.

Rok 1957 przyniósł cenny wynik tego zajęcia się listami Wyspiańskiego — obszerny artykuł w „Pamiętniku Teatralnym" pt. *Doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*. Otrzymujemy w nim szczegółową relację o wrażeniach poety z przedstawień w latach 1890—1894, które oglądał w Monachium i w Paryżu. Te ostatnie liczebnością i doniosłością górowały oczywiście nad pierwszymi. W świetle zebranych świadectw, zilustrowanych niezwykle obfitymi informacjami o życiu teatralnym obu miast, zwłaszcza Paryża, stają się zrozumiałe szczególne

upodobania Wyspiańskiego dla Wagnera, dla klasycyzmu francuskiego i dla kultu słowa scenicznego, tak znakomicie postawionego przez Comédie Française. Studium Płoszewskiego nie tylko pozwala wniknąć w dalszą ewolucję Wyspiańskiego jako poety i człowieka teatru, ale daje zarazem bardzo bogaty obraz ówczesnego życia teatralnego w Niemczech i we Francji.

Następnym krokiem do podjęcia nowej edycji zbiorowej Wyspiańskiego było wydanie w 1955 r. jednotomowego wyboru pt. *Dramaty*, gdzie Płoszewski opracował teksty pięciu najbardziej popularnych utworów krakowskiego poety (*Warszawianka*, *Klątwa*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Noc listopadowa*). Zwracam uwagę na rok ukazania się tej książki, będący jednocześnie rokiem ogłoszenia ostatnich tomów Wydania Narodowego.

Dzieła zebrane Wyspiańskiego w 14 tomach ukazały się w pięcioleciu 1964—1969. Co przynosiły nowego w stosunku do pierwszej edycji zbiorowej z lat 1924—1932?

Naprzód — inny układ tekstów. Dzieła dramatyczne wypełniły zawartość tomów 1—10. Tom 11 przynosił utwory poetyckie niedramatyczne (poematy i wiersze), tom 12 — inscenizacje utworów innych pisarzy; tom 13 — studium o *Hamlecie*; ostatni tom — pisma prozą i juwenilia, a na końcu drobiazgowo zebrane przez edytora informacje o utworach planowanych i nie zachowanych. O jednym z dramatów zniszczonych przez poetę, *Upadłe anioły*, Płoszewski ogłosił specjalny artykuł w „Ruchu Literackim” (1964).

Nowością bardzo cenną *Dzieł zebranych* było dostarczenie bogatego materiału ilustracyjnego, jak rysunki autora i jego plany inscenizacyjne przy dramatach; nie pominięto też materiałów do historii wystawiania dramatów Wyspiańskiego na scenach polskich.

Nowa edycja nie mogła wprawdzie zachować formatu pierwodruków (zwłaszcza późniejszych dzieł poety) wobec konieczności przystosowania się do formatów dziś istniejących, ale starała się do ustalonego przez autora formatu jak najbardziej zbliżyć. Zachowany też został układ graficzny książki Wyspiańskiego, reprodukcje okładek i kart tytułowych wszystkich wydań za życia autora i reprodukcje przykładowych kolumn druku. Słowem, edytor zrobił wszystko, aby wiernie oddać dorobek literacki poety, który był jednocześnie wielkim przedstawicielem sztuki plastycznej.

Gdyby Płoszewski miał w swoim dorobku życiowym tylko te dwie edycje: Wydanie Narodowe *Dzieł* Mickiewicza i *Dzieła zebrane* Wyspiańskiego, musielibyśmy mu przyznać poczesne miejsce w pokoleniu historyków literatury polskiej, do którego sam należał. Ale gdyby nie wojna, dorobek jego byłby znacznie większy. Lata całe zbierał materiały

do monografii o *Prelekcjach* Mickiewicza na tle epoki, jeździł w tym celu kilkakrotnie do Paryża, miał już naszkicowane niektóre rozdziały — aby to wszystko stracić w 1944 roku. Na początku wojny poszły wniwecz znajdujące się już w korekcie trzy tomy listów Wyspiańskiego. Po wojnie zebrał ogromny materiał do antologii utworów poetyckich o Warszawie, ale przywalony pracą nad Wydaniem Narodowym — dwukrotnie rozwiązywał umowy wydawnicze z różnymi instytucjami, które miały zbiór ów publikować. Wreszcie w ostatnich latach, już po ogłoszeniu *Dzieł zebranych* Wyspiańskiego, zabrał się ponownie do opracowania listów tego poety i posunął swą pracę bardzo daleko. Po szczęśliwym przetrwaniu pierwszego ataku choroby nie szczędził sił, aby dzieło to dokończyć. Śmierć 9 lipca położyła koniec jego usiłowaniom.

Ten fenomenalnej pracowitości człowiek znajdował jeszcze czas i na działalność społeczną i organizacyjno-naukową. W latach 1922—1925 był członkiem redakcji „Przeglądu Humanistycznego", a w 1925—1931 — „Przeglądu Pedagogicznego", w 1931—1934 — kierownikiem działu informacyjno-literackiego „Polonisty", wreszcie w 1939 r. — członkiem redakcji „Życia Literackiego". Jeśli chodzi o udział w pracach towarzystw naukowych, to wymienić należy, że PAU powołuje go w 1929 r. na członka Komisji Historii Literatury Polskiej, Towarzystwo Naukowe we Lwowie mianowało go w 1934 r. członkiem przybranym, a Towarzystwo Naukowe Warszawskie — członkiem korespondentem (1936). W latach powojennych był członkiem Komitetu Nauk o Literaturze, Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie i Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich PAN. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza wybrało go w r. 1968 na członka honorowego.

Jako członek grona nauczycielskiego w okresie międzywojennym brał czynny udział w życiu organizacyjnym tego środowiska. Był prezesem Towarzystwa Polonistów Rzeczypospolitej Polskiej i uczestniczył w różnych imprezach Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych. Wreszcie jego niepodzielną zasługą było zainicjowanie zebrań koleżeńskich dla dyskutowania o bieżącym życiu literackim i kulturalnym. Zebrania te przekształciły się w 1928 r. w swego rodzaju stałą instytucję, nazwaną Klubem Literackim i Naukowym (w skrócie: Klin) i skupiającą na terenie Warszawy około 40 osób z grona historyków literatury, krytyków literackich i przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki. Aż do wybuchu drugiej wojny światowej Klin odbył 138 zebrań, na których 40 prelegentów wygłosiło 145 odczytów i komunikatów. Bardzo wiele publikacji członków Klinu przechodziło przez ogień dyskusji, zanim ukazało się w druku. Cała działalność tego grona stanowi ważną kartę w życiu kulturalnym przedwojennej Warszawy.

Tyle dał z siebie Płoszewski społeczeństwu, a co potrafił dać swemu otoczeniu jako człowiek, przyjaciel, kolega, o tym można by dużo napisać. Trudno na tym miejscu przytaczać wszystko, co by mogło świadczyć o głębi i subtelności jego umysłu, o niepospolitej kulturze obcowania z ludźmi, o jego osobistym uroku, o humorze i finezji jego dowcipu. Podkreślę tylko jedno. W ciągu prawie 50 lat naszej znajomości i przyjaźni byliśmy świadkami wielu wydarzeń dziejowych i faktów naszego życia zbiorowego, społecznego i umysłowego. O wielu sprawach mogliśmy i musieliśmy ze sobą mówić. Otóż stwierdzam z całkowitą odpowiedzialnością za każde wypowiedziane tu słowo, że w swoich ocenach moralnych o zdarzeniach i ludziach Płoszewski przejawiał zdumiewającą nieomylność sądu. Jeśli się nie zawsze z nim zgadzałem, to po pewnym czasie musiałem mu przyznać słuszność. Nie występował nigdy w charakterze moralisty, nie próbował uchodzić w oczach otoczenia za moralny autorytet, ale był człowiekiem, któremu dany był jakiś zdumiewający zmysł życia wewnętrznego, chroniący go od jakiegokolwiek błędu w ocenie moralnej rzeczywistości.

Konrad Górski

GIOVANNI MAVER

(18 lutego 1891 — 12 lipca 1970)

12 lipca zmarł w Rzymie prof. Giovanni Maver, najwybitniejszy włoski polonista i slawista.

Wielkości tej straty niepodobna mierzyć ilością jego prac wydanych drukiem. Ale ich jakość, ich zakres szeroki budzić musi głęboki podziw.

Odmiennymi od innych Włochów drogami szedł ten nasz przyjaciel ku Polsce i jej kulturze. Nie poprzez Mickiewicza — jak G. Mazzini, Tankred Canonico czy A. Begey, jak później A. Ungherini, T. Gallarati-Scotti i jak ostatnio E. Damiani czy Cristina Agosti. Prowadził go ku nam Słowacki, którego był entuzjastą i znawcą wyjątkowym.

Wybitne zdolności językowe, studia lingwistyczne w Wiedniu, Florencji i Paryżu w zakresie językoznawstwa indoeuropejskiego rozwinęły jego wrodzoną wrażliwość na subtelne odcienie znaczeń i fonetycznych powiązań. Tematem jego rozprawy doktorskiej było wykazanie wpływu kultów przedchrześcijańskich na toponomastykę we Francji [1]. A dowodem jego świetnej orientacji w językach słowiańskich i pograniczach językowych była praca poświęcona przenikaniu włoszczyzny do słownictwa Dalmacji i sąsiednich obszarów (*Atti del Istituto Veneto*, 1924—1925). Objąwszy w r. 1920 katedrę filologii słowiańskiej w Padwie ogłosił parę studiów z zakresu slawistyki, a w 1925 ukazały się tamże jego studia krytyczne o Słowackim (*Saggi critici su Juliusz Słowacki*). Ta niewielka rozmiarami (62 stron druku) publikacja okazała się prawdziwą rewelacją w dziejach włoskiej polonistyki. Był to rezultat wielomiesięcznych rozmyślań i zapamiętałej lektury utworów poety, a zarazem pierwsza polonistyczna praca autora.

Nie mogę tu pominąć genezy tych szkiców, zwłaszcza że od pierwszej chwili brałem w tym udział czynny.

Prof. Maver, zaproszony do uczestnictwa w zeszycie zbiorowym

---

[1] *Einfluss der vorchristlichen Kulte auf die Toponomastik Frankreichs.* Wien 1914.

„Rivista di Cultura" poświęconym Słowackiemu, przyjął zaproszenie i od razu rozpoczął rozległe przygotowania. Rozczytywał się żarliwie w twórczości poety, w monografiach i opracowaniach. Długo się wahał nad doborem odpowiadającego mu tematu. Z ożywionej korespondencji naszej widać było, że wnika on coraz głębiej w Słowackiego. W rozmowach, w listach wciąż do niego nawracał. Wyczuwałem z radością, że „rozpiął się nad nim czar" tej poezji. Teksty Słowackiego stały się jego nieodłączną lekturą. Notatki jakieś wciąż pilnie zbierał, ale na razie nie chciał z nich wykroić żadnej całości. Zanosiło się widocznie na jakieś ambitne studium głębiej sięgające.

W lecie 1925 zatrzymał się najpierw w Krakowie, a potem na dłużej w Poznaniu, gdzie bibliotekę seminarium oddałem mu do dyspozycji bez żadnych ograniczeń. Zaczął go pochłaniać *Król-Duch*. Rozczytywał się w starannym wydaniu Piątkiewicza, w edycji J. G. Pawlikowskiego. Studiował warianty tekstu głównego i komentarze. Szybko rosła teka z notatkami. Całymi dniami, a czasem do późnego wieczora przesiadywał nad strzępami tej naszej *Boskiej komedii*. Wrócił wreszcie do swego zacisza padewskiego ze sporym zapasem materiałów o Słowackim zakupionych w krakowskich, poznańskich, warszawskich księgarniach i antykwariatach. A kiedy go w listopadzie odwiedziłem w Padwie — na biurku widniały stosy książek, broszur i notat: Słowacki i tylko Słowacki!

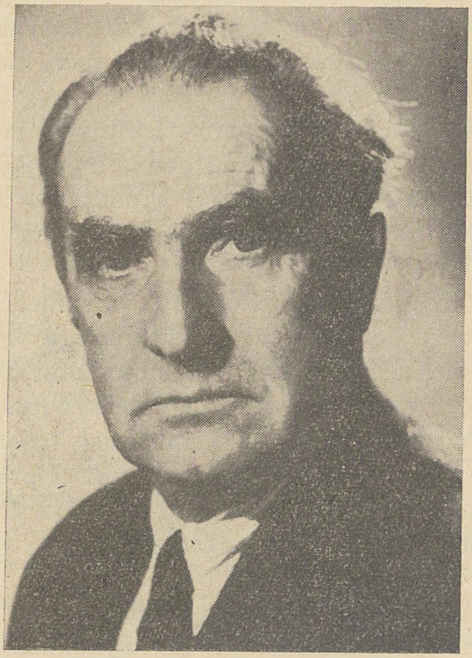
Wyszły wreszcie te *Szkice krytyczne* jako zapowiedź dalszych studiów autora z zakresu polonistyki i już wstępnym bojem zdobyły sobie pierwszorzędne miejsce wśród prac naukowych, jakie kiedykolwiek poświęcili Słowackiemu nie-Słowianie.

Dalekie od wszelkiego popularyzowania, niezwykle zwarte, a jednak w ujęciu przejrzyste, o charakterze wybitnie syntetycznym — docierają one do samej istoty poezji Słowackiego. W świetnym skrócie przebiega autor rozwój twórczości poety; ostatni jej okres uważa za najwyższy, najoryginalniejszy. Rozpatruje wszystkie próby syntezy, od głośnego rzutu Krasińskiego i odczytów Norwida po prace Małeckiego, Tretiaka, Grabowskiego, Kleinera. Ostatecznie jednak nawraca do szkicu Krasińskiego. Charakteryzuje zwięźle stosunek Słowackiego do Byrona, Mickiewicza, Szekspira, Calderona i Dantego. Mówiąc o tym ostatnim stwierdza, że „niewiele jest dzieł, które by przez głębię pomysłu i strzelistość natchnienia tak się do *Boskiej komedii* zbliżały jak *Król-Duch*". Sąd to tym dla nas cenniejszy, że wypowiedziany przez Włocha o rozległej kulturze literackiej.

Po tych szkicach o charakterze wybitnie syntetycznym w roku powrotu prochów Słowackiego do kraju ogłasza obszerną (33 strony druku) recenzję najważniejszych wydań utworów i poddaje rewizji opra-

cowania monograficzne i studia specjalne. Takiej recenzji nie mógłby się podjąć nikt na Zachodzie i dokonać jej z równą Maverowej kompetencją („Rivista di Letterature Slave" 1928).

Z tegoż czasu pochodzi wolny od balastu erudycji, głęboko przemyślany szkic o *Trylogii* Sienkiewicza, napisany z wrodzonym autorowi artystycznym smakiem. Uroki *Trylogii* ujęte tu zostały w postaci interesujących impresji i rozważań (*„La Trilogia" di Sienkiewicz — impressioni e commenti.* „Rivista di Letterature Slave" 1927).



Giovanni Maver

We wrześniu 1928 prof. Maver wziął czynny udział w trzytygodniowym kursie kultury polskiej zorganizowanym w Zakopanem dla polonistów włoskich. Jako jeden z prelegentów zajął się genezą polskiego romantyzmu i w rok później ogłosił szkic *Alle fonti del romanticismo polacco* (Roma 1929). W konfederacji barskiej, w jej epizodach heroicznych, w jej martyrologii sybirskiej i jej żywych u kolebki romantyzmu tradycjach, a następnie nie w poezji, ale w dziejach legionów napoleońskich dostrzegał atmosferę o wyraźnym romantycznym zabarwieniu.

Stopniowo ograniał kręgi coraz szersze i coraz głębiej sięgające naszej kultury i życia literackiego. A kiedy objął katedrę literatury

polskiej w rzymskim uniwersytecie, to tematem jego wykładu inauguracyjnego (20 stycznia 1930) była już całość tej literatury: *Carattere patriottico e tendenze universali della letteratura polacca.*

Na patriotyzm cechujący jej całość wskazywał Mickiewicz, Żeromski, I. Chrzanowski, ale dopiero Maver w syntetycznym rzucie wykazał tutaj, że już od czasów renesansu i prądów reformacyjnych dochodzi również do głosu uniwersalizm, aby w czasach oświecenia, zwłaszcza zaś romantyzmu powiązać najściślej ideały narodowe z ogólnoludzkimi. To oscylowanie między patriotyzmem a uniwersalizmem dostrzegał też prelegent w twórczości Wyspiańskiego, Żeromskiego, w *Chłopach* Reymonta, w twórczości Kasprowicza. Uważał je za najistotniejszą, najgłębszą cechę naszej literatury [2].

Samodzielność Mavera w ujmowaniu istotnych problemów naszego życia literackiego rozbłysła w pełni na pamiętnym Zjeździe Kochanowskiego z wiosną 1930, kiedy to wystąpił z odczytem *Oryginalność Kochanowskiego* i gruntownie podważył jednostronne teorie wpływologiczne [3].

A kiedy zaczęła się ukazywać wielotomowa, przebogata *Enciclopedia italiana*, wtedy czynny udział Mavera, kierującego w niej działem obcych języków i literatur, zapewniał rzetelność informacji o naszej kulturze i współpracę polskich specjalistów obok włoskich. On zaś sam w zbiorowym opracowaniu hasła „Polonia" dał treściwy zarys naszej historii i literatury oraz charakterystykę języka. Opracował prócz tego szereg haseł. Dzięki jego opiece wiedza o kulturze Polski w tym monumentalnym dziele jest znacznie bogatsza aniżeli w innych wielkich encyklopediach [4].

Do zwykłych zajęć uniwersyteckich Mavera jako dyrektora Instytutu Filologii Słowiańskiej od r. 1937, do wykładów i ćwiczeń dodajmy jego ruchliwą działalność propolską jako prelegenta w Rzymie i poza Rzymem, jako organizatora i sekretarza Towarzystwa Włosko-Polskiego, dodajmy wreszcie jego wielokrotne wyprawy do Polski, gdzie go przyjmowano zawsze z otwartymi rękoma.

W czasie ostatniej wojny zerwały się jego bezpośrednie kontakty z Polską, ale mimo to okrężnymi drogami dochodziły do nas wieści, że

---

[2] Bliżej omówiłem treść tego wykładu w „Przeglądzie Współczesnym" z czerwca 1930.

[3] Zwięzły zarys monografii J. Kochanowskiego pióra G. Mavera otwiera zeszyt specjalny „Rivista di Letterature Slave" z 1930 r. poświęcony naszemu poecie. Tamże znajduje się obszerne i bogate w treść omówienie monografii S. Windakiewicza, gdzie Maver oświetla bliżej stosunek Kochanowskiego do literatury włoskiej.

[4] Bliższe informacje podawałem w dziale *Poloników włoskich* w „Przeglądzie Współczesnym" 1930—1938.

dalej według możności naszej sprawie służył, że rozbitków i wygnańców polskich osłaniał. A kiedy na Półwyspie Apenińskim żołnierz polski się pojawił, to skwapliwie chwytał echa jego pieśni (*Poesia polacca degli anni di guerra*, 1945). Nawracając do umiłowanego Słowackiego dotarł do nie znanych nam archiwaliów marynistycznych i opracował niezwykły, pełen szczegółów realistycznych komentarz do *Podróży na Wschód* (*Da Napoli a Zante*, 1951).

Dowodem, że dalej bacznie śledził całość naszej literatury, była rozprawa o Sępie Szarzyńskim, wnikająca z całą precyzją filologiczną w zawiłe tajniki jego twórczości (*Considerazioni sulla poesia di Sęp-Szarzyński*, 1954).

Prof. Maver był założycielem i naczelnym redaktorem czołowego periodyku europejskiej slawistyki, „Ricerche Slavistiche". Niemało tu znajdujemy rozpraw, szkiców, recenzji i notatek z kręgu polonistyki. W czternastu pokaźnych rocznikach spotykamy się tu często z nazwiskiem głównego redaktora.

W stulecie zgonu Mickiewicza ogłasza prof. Maver w języku włoskim, francuskim i angielskim studium o stosunku naszego poety do Włoch, a na zjeździe mickiewiczowskim w Warszawie występuje ze źródłowym referatem *Mazzini i Mickiewicz*, opartym na bogatej literaturze źródłowej (rozszerzony tekst tego referatu czytamy w tomie 4 „Ricerche").

Ogarniając całość literatury polskiej aż po ostatnie czasy, prowadząc przez lat kilkadziesiąt poświęcone jej wykłady i ćwiczenia — był jak bodaj żaden inny z obcych polonistów przygotowany do tego, ażeby w zwartą całość ująć dzieje naszego życia literackiego. Kilkakrotne szkice syntetyczne poprzedziły rozpoczęty w 1949 r. zarys tej całości, wydany z końcem 1958 jako część sześciotomowego zbiorowego dzieła poświęconego dwudziestu nowoczesnym literaturom Europy i Ameryki w opracowaniu wyłącznie włoskich autorów [5]. Na 146 stronach przeplatanych wyjątkami z dzieł w przekładzie samego Mavera, ozdobionych dziesięcioma starannie dobranymi ilustracjami, skupił tu autor szereg rysów syntetycznych wyróżniających nasze życie literackie. Skrępowanie rozmiarami, zwlekanie z drukiem przez lat dziewięć, dorywczo już dołączone informacje o literaturze powojennej — zniekształciły poważnie całość opracowania. Ale i pod takimi naciskami poruszał się tu autor ze zdumiewającą elastycznością, szkicował pewną ręką dzięki bezpośredniej znajomości tekstów, dzięki wytrawnemu sądowi i niezawodnemu wyczuciu piękna [6].

---

[5] *Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America*. Milano. Vallardi.

[6] O tej ostatniej pracy podałem nieco informacji w „Pamiętniku Literackim" (1960, z. 1, s. 293—298).

Czynny udział profesora Mavera w kształtowaniu — nie tylko w samych Włoszech, ale i w Polsce — wiedzy o naszym życiu literackim zasługuje w pełni na wysoką ocenę i na głęboki szacunek. Przez blisko pięćdziesiąt lat jakże niespokojnych, zwichrzonych — zawsze żywa była jego pamięć o Polsce dalekiej, a przecież tak mu wciąż bliskiej. Bo też ciążył ku niej stale nie tylko swą niepospolitą umysłowością, nie tylko przez swą sympatię żywą do kraju, do ludzi, których tu bliżej poznał, ale chyba także sercem gorącym z tą Polską się związał. Wśród nas zdobył sobie grono oddanych przyjaciół i niemało szczerych sympatyków.

W dziejach włosko-polskiej przyjaźni zapisał się na zawsze złotymi głoskami.

Roman Pollak

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

V. KRONIKA

Zmarli

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

CONTENTS OF THE FASCICLE

NADESŁANO DO REDAKCJI

Teksty z komentarzem

K. I. Gałczyński: WYBÓR POEZJI. Opracowała Marta Wyka. Wydanie II, uzupełnione. Wrocław—Warszawa—Kraków (1970). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXXXII, 422 + 1 wklejka ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 189. Cena zł 32.

Mikołaj Leskow: UTWORY WYBRANE. Przełożyli: Jerzy Wyszomirski, Julian Tuwim, Nadzieja Drucka. Opracował Wiktor Jakubowski. Wrocław—Warszawa—Kraków (1970). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. XCII, 328 + 1 wklejka ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria II, nr 164. Cena zł 32.

Aleksander Puszkin: EUGENIUSZ ONIEGIN. Romans wierszem. Wydanie drugie, zmienione. Przełożył Adam Ważyk. Wstępem i przypisami opatrzył Ryszard Łużny. Wrocław—Warszawa—Kraków (1970). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CXXIV, 292 + 1 wklejka ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria II, nr 35. Cena zł 30.

Leopold Staff: WYBÓR POEZJI. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził Mieczysław Jastrun. Przypisy opracowała Maria Bojarska. Wydanie drugie. Wrocław—Warszawa—Kraków (1970). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. XLII, 304, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 181. Cena zł 25.

Augustyn Świder: UTWORY WIERSZEM I PROZĄ (w wyborze). Wyboru dokonał, przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył Stanisław Wilczek. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LX, 196. „Pisarze Śląscy XIX i XX Wieku". Pod redakcją Wilhelma Szewczyka. Tom 5. Śląski Instytut Naukowy w Katowicach. Cena zł 20.

Stanisław Wyspiański: WYZWOLENIE. Opracowała Aniela Łempicka. Wrocław—Warszawa—Kraków (1970). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CLVIII, 212, 2 nlb. + 6 wklejek ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 200. Cena zł 25.

Eseje, studia, monografie

Kazimierz Chruściński: JÓZEF DZIERZKOWSKI. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstaniowego (1831—1863). Gdańsk 1970. (Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo), ss. 164, 4 nlb. + 1 wklejka ilustr. oraz er-

rata na wklejce. „Seria Monografii", nr 34. („Prace Komisji Filologicznej". Komitet redakcyjny: Andrzej Bukowski ⟨przewodniczący⟩, Hubert Górnowicz ⟨sekretarz⟩, Bogusław Kreja, Jerzy Michno, Edmund Rabowicz). Gdańskie Towarzystwo Naukowe. Wydział I. Nauk Społecznych i Humanistycznych. Cena zł 25.

JĘZYK I POEZJA. Z dziejów świadomości XVIII wieku. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 96. ,,Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej". Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa (sekr. redakcji), Jan Trzynadlowski. Tom XXII. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 20.

Marian Maciejewski: NARODZINY POWIEŚCI POETYCKIEJ W POLSCE. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 354. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej". Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa (sekr. redakcji), Jan Trzynadlowski. Tom XIX. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 62.

Anna Martuszewska: POZYCJA NARRATORA W POWIEŚCIACH TENDENCYJNYCH ELIZY ORZESZKOWEJ. Gdańsk 1970. (Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo), ss. 158, 2 nlb. + errata na wklejce. „Seria Monografii", nr 35. („Prace Komisji Filologicznej". Komitet redakcyjny: Andrzej Bukowski ⟨przewodniczący⟩, Hubert Górnowicz ⟨sekretarz⟩, Bogusław Kreja, Jerzy Michno, Edmund Rabowicz). Gdańskie Towarzystwo Naukowe. Wydział I. Nauk Społecznych i Humanistycznych. Cena zł 25.

Teresa Michałowska: MIĘDZY POEZJĄ A WYMOWĄ. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 370 + errata na wklejce. „Studia Staropolskie". Komitet redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (sekr. redakcji), Jerzy Ziomek. Tom XXVII. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 65.

MIĘDZY DAWNYMI A NOWYMI LATY... Studia folklorystyczne pod redakcją Ryszarda Górskiego i Juliana Krzyżanowskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 350, 2 nlb. + errata na wklejce. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 60.

STUDIA SEMIOTYCZNE. Wydał i wstępem opatrzył Jerzy Pelc. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 190 + errata na wklejce. Polskie Towarzystwo Semiotyczne. Cena zł 36.

STUDIA Z TEORII I HISTORII POEZJI. Pod redakcją Michała Głowińskiego. Seria druga. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 456. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej". Komitet redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa (sekr. redakcji), Jan Trzynadlowski. Tom XX. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 80.

WIEK XVII. KONTRREFORMACJA. BAROK. Prace z historii kultury. Pod redakcją Janusza Pelca. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 380, 2 nlb. + 12 wklejek ilustr. oraz tabela na wklejce. „Studia Staropolskie". Komitet redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (sekr. redakcji), Jerzy Ziomek. Tom XXIX. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 75.

Arno Will: POLSKA I POLACY W NIEMIECKIEJ PROZIE LITERACKIEJ XIX WIEKU. Łódź 1970. (Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo), ss. 124 + errata na wklejce. „Prace Wydziału I — Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii". Nr 70. Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Cena zł 24.

Roman Wołoszyński: IGNACY KRASICKI. Utopia i rzeczywistość. (Tekst przygotowała do druku Zofia Wołoszyńska). Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. VIII, 406 + 7 wklejek ilustr. oraz errata na wklejce. „Studia z Okresu Oświecenia". Komitet redakcyjny: Elżbieta Aleksandrowska (red. naczelny), Teresa Kostkiewiczowa, Zdzisław Libera. Tom XI. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 58.

WSCHÓD W LITERATURZE POLSKIEJ. Zbiór rozpraw pod redakcją Jana Reychmana. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 64, 2 nlb. „Biblioteka Wschodnia". Pod redakcją Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego. Nr 5. Cena zł 15.

Różne

Bolesław W. Lewicki: SCENARIUSZ. Literacki program struktury filmowej. Łódź 1970. (Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo), ss. 100, 4 nlb. + 3 wklejki ilustr. oraz errata na wklejce. „Prace Wydziału I — Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii". Nr 69. Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Cena zł 20.

"OXFORD SLAVONIC PAPERS" 1970. Edited by Robert Auty, J. L. I. Fennel and J. S. G. Simmons (General Editor). New Series. Volume III. At the Clarendon Press, ss. 136 + 4 wklejki ilustr.

„PAMIĘTNIK SŁOWIAŃSKI" 1970. Czasopismo naukowe poświęcone słowianoznawstwu. (Komitet redakcyjny: Jerzy Śliziński ⟨redaktor naczelny⟩, Marian Jakóbiec, Julian Krzyżanowski, Edward Madany ⟨sekretarz redakcji⟩). Tom XX. Wrocław—Warszawa—Kraków (1970). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 312. Komitet Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 48.

POLSKI SŁOWNIK BIOGRAFICZNY. Tom XV/4, zeszyt 67: Krysiński Stanisław — Kubacki Stanisław. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. X, 481—636. Polska Akademia Nauk. Cena zł 30.

„PRACE DYDAKTYCZNE". I: Z zakresu literatury i języka polskiego. (Redakcja tomu: Mieczysława Dobrowolska). Katowice 1970. (Uniwersytet Śląski w Katowicach), ss. 164. [Rotaprint.] „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego", nr 8. Uniwersytet Śląski w Katowicach. Cena zł 13,50.

„ROCZNIKI HUMANISTYCZNE" 1970. (Komitet redakcyjny: Ewa Barańska, ks. Zbigniew Gierczyński, Władysław Kwiatkowski, Irena Sławińska). Tom XVIII, zeszyt 4: Literatura powszechna. Lublin 1970, ss. 104. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Cena zł 35.

„STUDIA O KSIĄŻCE". Ogólnopolski organ szkół wyższych. (Komitet redakcyjny: Halina Chamierska ⟨Warszawa⟩, Janusz Dunin ⟨Łódź⟩, Józef Gerus ⟨Wrocław⟩, Karol Głombiowski ⟨Wrocław⟩ — redaktor naczelny, Helena Jarecka ⟨Kraków⟩, Andrzej Kłossowski ⟨Warszawa⟩, Stanisław Kubiak ⟨Poznań⟩, Krzysztof Migoń ⟨Wrocław⟩ — sekretarz redakcji, Maria Puciatowa ⟨Toruń⟩, Anna Sitarska ⟨Warszawa⟩, Hanna Uniejewska ⟨Warszawa⟩). [Tom] 1. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Za-

kład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 232, 2 nlb. + 6 wklejek ilustr. Cena zł 45.

TEATR MŁODZIEŻY. Praca zbiorowa pod redakcją Ireny Słońskiej. Warszawa 1970. Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia", ss. 214, 2 nlb. + 10 wklejek ilustr. Instytut Pedagogiki. Cena zł 32.

„ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH". (Redakcja: Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski, Witold Ostrowski). Tom XIII, zeszyt 1 (24). Łódź 1970. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, ss. 160. Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Wydział I. Cena zł 45.

Cena zł 45.—

INDEKS 37100

W ZESZYCIE 2/1971 UKAŻĄ SIĘ NASTĘPUJĄCE PRACE:

ROZPRAWY I ARTYKUŁY: M. Janion, Romantyczni jakobini. Dembowski — Berwiński. — B. Rogatko, „Walka o treść" Irzykowskiego jako polemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza. — S. Dąbrowski, Zakres pojęcia literatura a faktyczny materiał badań literackich. — ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO: M. Karplukówna, „Lingua" Erazma z Rotterdamu w polskim przekładzie z roku 1542. Część II. — T. Dobrzyńska, O delimitacji tekstu literackiego. — MATERIAŁY I NOTATKI: R. Pollak, Pierwsze i drugie wydanie „Dafnidy" Twardowskiego. — S. Gaber, Nieznany pobyt Józefa Andrzeja Załuskiego w Lotaryngii w roku 1756. — Listy Bolesława Prusa do Antoniego Osuchowskiego. Opracował T. Kłak. — PRZEKŁADY. Francuska krytyka tematyczna: M. Głowiński, Wprowadzenie. — G. Bachelard, Bestiarium Lautréamonta. — G. Poulet, Hugo. — J.-P. Richard, Porozumiewanie się i teatr.

RECENZJE I PRZEGLĄDY. — KRONIKA. — KORESPONDENCJA

Zamówienia wraz z przedpłatą na prenumeratę w kraju opłacane z funduszy państwowych bądź społecznych, zarówno w mieście jak i na wsi, realizuje wyłącznie najbliższy Oddział lub Delegatura „Ruchu". Zamówienia na prenumeratę dla czytelników indywidualnych, opłacane z funduszy prywatnych, przyjmują urzędy pocztowe oraz listonosze. Czytelnicy indywidualni mogą również dokonywać wpłat na konto NBP I O. M. Wrocław, nr 1641-6-99, Przedsiębiorstwo Upowszechnienia Prasy i Książki „Ruch", Wrocław, ul. Hubska 8—10 (tamże do nabycia egzemplarze archiwalne). Zamówienia wraz z przedpłatami przyjmowane są do 10 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. Cena prenumeraty półrocznej — 90 zł, rocznej — 180 zł. Zamówienia na prenumeratę zagraniczną, która jest o 40% droższa, przyjmuje Biuro Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch", Warszawa, ul. Wronia 23, tel. 20-46-88, konto PKO nr 1-6-100024.

Adres Redakcji: Wrocław, Rynek 9, VII piętro; tel. 3-89-20.